

Faculté de philosophie, arts et lettres

***Le devenir-humain* artificiel dans
L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam**

Analyse comparative et intermédiale

Auteur : Etienne TANCRÉ
Promoteur : Pierre PIRET
Année académique 2020-2021
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, à finalité approfondie

Université catholique de Louvain
Faculté de philosophie, arts et lettres

**Le *devenir-humain* artificiel
dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam**

Analyse comparative et intermédiaire

Etienne TANCRÉ

Mémoire réalisé dans le cadre du Master [120]
en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, à finalité approfondie

Promoteur : Pierre PIRET

Année académique 2020-2021

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, M. Pierre Piret, pour sa bienveillance et sa patience ainsi que pour la qualité de ses conseils. Je le remercie par ailleurs pour ses cours et son séminaire, suivis lors de mon master à l'Université catholique de Louvain, qui ont eu une influence déterminante sur la façon de mener les analyses de ce mémoire.

Je remercie également mes professeurs de l'Université Saint-Louis - Bruxelles, qui ont forgé ma méthodologie et ma vision de la littérature. Un merci tout particulier à Mme Isabelle Ost et M. Laurent Van Eynde, ainsi qu'à Mme Nathalie Gillain qui m'a fait découvrir l'œuvre de Villiers. J'aimerais aussi adresser mes remerciements aux nombreux professeurs de secondaire qui m'ont transmis, d'une manière ou d'une autre, leur goût pour les lettres.

Un immense merci à mes parents pour leurs encouragements et pour leur précieuse relecture, ainsi que pour l'atmosphère si propice au travail qu'ils savent instaurer chez eux. Merci à l'ensemble de ma famille et de mes amis pour leur appui. Merci à Christèle pour son coup de main en anglais. Merci à Ornice qui me supporte tous les jours de ma vie, et ce dans les deux sens du terme, sans qui ce mémoire n'existerait pas. Merci enfin à Gudule pour sa bonne humeur constante et son indéfectible soutien.

Avant-propos

Nous tenons à informer le lecteur de certains choix effectués au cours de l'élaboration de ce travail. Tout d'abord, conformément à l'usage typographique recommandé, nous accentuons les majuscules lorsque cela est nécessaire. Toutefois, nous n'intervenons pas pour corriger les éventuelles citations qui ne respecteraient pas cet usage. En outre, le roman de Villiers est doté d'une typographie très particulière, notamment par son recours abondant aux italiques ; sauf mention contraire, les italiques dans les citations sont bien dans le texte d'origine. Par ailleurs, l'expression « œuvre de Villiers », sauf indication, renvoie toujours spécifiquement à *L'Ève future* et non à l'ensemble de l'œuvre de l'auteur.

L'édition de *L'Ève future* faisant généralement référence est celle établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, parue en 1986 au sein des *Œuvres complètes* de Villiers de l'Isle-Adam chez Gallimard, dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Toutefois, dans la mesure où l'édition ultérieure d'A. Raitt publiée dans la collection « Folio » du même éditeur corrige sur certains points l'édition de la Pléiade, c'est cette version augmentée que nous avons retenue comme base de travail. Les numéros de pages entre parenthèses, dans ce travail, renvoient donc toujours à l'édition « Folio ». Les références exactes des volumes cités dans ce paragraphe se trouvent dans la bibliographie, à la fin de ce mémoire.

La série *Westworld* est quant à elle réalisée en anglais ; c'est dans cette langue que nous l'avons regardée. Les citations reprises dans ce travail sont traduites en français par nos soins, la version originale étant disponible en annexe. Le minutage indiqué correspond à la version Blu-ray renseignée en bibliographie. D'autre part, à destination du spectateur attentif de la série, nous précisons que le lien entre les personnages de Bernard et d'Arnold n'est pas très important dans notre perspective et que nous avons donc décidé, afin d'éviter toute confusion dans nos explications, que le personnage incarné par l'acteur Jeffrey Wright serait systématiquement désigné comme étant Bernard.

Introduction

« Je sais ce que je fais et je sais que cela pèse lourd, cette fois-ci. Tiens, écoute : c'est un livre vengeur, brillant, qui glace et qui force toutes les citadelles du Rêve ! [...] Tu peux me croire, c'est un incitateur et un tombeur ; je crois fermement qu'il est immortel, et je m'emballe, ici, à bon escient. » Tels sont les mots employés par Auguste de Villiers de l'Isle-Adam pour parler du livre qu'il est en train d'écrire à son fidèle ami Jean Marras, dans une lettre du 5 ou 6 février 1879¹. À cette époque, il ne s'agit encore que d'un développement de sa nouvelle *L'Andréide-Paradoxale d'Edison*, écrite un an plus tôt. Sept ans plus tard, en 1886, paraît enfin *L'Ève future* chez M. de Brunhoff². La confiance affichée par l'écrivain envers son livre est cependant déçue : ignoré par la grande presse et boudé par le public, le volume se vend très mal. Rien d'étonnant toutefois, compte tenu de sa complexité désarçonnante. Pour Alan Raitt, spécialiste de Villiers, « le public de 1886 s'est trouvé désemparé devant un livre qui ne ressemblait à rien dans la production romanesque contemporaine »³ ; Jacques Noiray considère de même qu'il s'agit du « texte le plus insolite, le plus insaisissable de toute la littérature française du XIXe siècle »⁴.

En conséquence, Villiers de l'Isle-Adam est un auteur au sujet duquel les travaux ne manquent pas : nous évoquons ici ceux qui nous paraissent les plus importants aujourd'hui, une liste plus développée figurant dans la bibliographie en fin de ce travail. Alan Raitt, pour décrire le rôle joué par Villiers dans la formation du mouvement symboliste, a réalisé une remarquable synthèse des recherches précédentes, complétée par une importante documentation inédite⁵. Il s'agit d'une lecture essentielle pour comprendre les idées de Villiers, notamment le mélange qu'il opère entre occultisme et philosophie allemande, mais aussi l'influence qu'il a pu exercer sur ses contemporains. On lira également avec profit la biographie du même auteur⁶. Jacques-Henry Bornecque, en se plongeant dans un certain nombre de lettres et de documents inédits, éclaire pour sa part la psychologie de l'écrivain, les ressorts de sa création et l'unité de son œuvre⁷. Jean Decottignies, quant à lui, procède à une

¹ A. de VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Correspondance générale T. I*, éd. J. Bollery, Paris, Mercure de France, 1962, p. 262-263, cité dans J. NOIRAY, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, Paris, Belin, 1999, p. 168-169.

² Concernant la genèse progressive du roman, cf. G. PONNAU, « *L'Ève future* » ou l'œuvre en question, Paris, PUF, 2000, p. 5-48.

³ A. RAITT, « Préface », dans J. ANZALONE (éd.), *Jeering dreamers. Villiers de l'Isle-Adam's L'Eve future at our fin de siècle. A collection of essays*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1996, p. 7-11, ici p. 9.

⁴ J. NOIRAY, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, *op. cit.*, 4^e de couverture.

⁵ A. RAITT, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, Corti, 1965.

⁶ ID., *Villiers de l'Isle-Adam. Exorciste du réel*, Paris, Corti, 1987.

⁷ J.-H. BORNECQUE, *Villiers de l'Isle-Adam. Créateur et visionnaire*, Paris, Nizet, 1974.

étude thématique et transversale de l'œuvre de Villiers dont il fait notamment ressortir toute l'importance de l'ironie¹. Enfin, Renzo Scarcella étudie une série de thèmes et images récurrents, mettant en lumière la fréquence de certaines oppositions appelées à être résolues dans l'unité².

Un temps éclipsée par *Axël*, autre grande œuvre de Villiers, *L'Ève future* a depuis rattrapé son retard et fait depuis plusieurs décennies l'objet d'un nombre certain d'études. Nous serons amené à en citer beaucoup tout au long de ce mémoire, aussi nous contentons-nous ici de ne mentionner que quelques incontournables : l'étude du mouvement de renversement qui structure le roman par Deborah Conyngham³, l'analyse multiple (génétique, structurelle, thématique et philosophique) de Gwenhaël Ponnau⁴, le travail sur le rapport des romanciers français – dont Villiers – à la machine réalisé par Jacques Noiray⁵ ainsi que son intéressante étude consacrée plus spécifiquement à *L'Ève future*⁶, sans oublier plusieurs ouvrages collectifs traitant entièrement ou en partie du roman⁷.

Malgré ce foisonnement, *L'Ève future* continue à fasciner. Nombre de critiques insistent en effet sur le caractère fondamentalement déroutant de ce livre, abritant « un mystère toujours renouvelé »⁸ qui invite à une multiplication indéfinie des interprétations. « Aucune de ces lectures n'épuiserait le sens de l'œuvre, aucune ne disqualifierait les autres. »⁹ *L'Ève future* est un roman atypique et énigmatique : c'est ce qui a provoqué l'insuccès du roman à l'époque de Villiers, mais c'est aussi ce qui nourrit aujourd'hui les nombreuses études parmi lesquelles notre travail prend place. Que fait au juste ce livre ? De quelle logique relève-t-il ? Noiray fait ainsi le point sur la situation : « Ni drame ni roman, ni poème en prose ni récit fantastique, ni conte philosophique ni fantaisie satirique, mais tout cela en même temps, *L'Ève future* échappe à tous les genres, excède toute définition : texte atypique, inclassable, sans modèles réels, sans postérité véritable, unique peut-être dans la littérature

¹ J. DECOTTIGNIES, *Villiers le taciturne*, Lille, PU Lille, 1983.

² R. SCARCELLA, *Surfaces et profondeurs dans l'univers imaginaire de Villiers de l'Isle-Adam*, Fasano, Schena, 1992.

³ D. CONYNHAM, *Le silence éloquent. Thèmes et structure de « L'Ève future » de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Corti, 1975.

⁴ G. PONNAU, « *L'Ève future* » ou l'œuvre en question, *op. cit.*

⁵ J. NOIRAY, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900). T. II. Jules Verne – Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Corti, 1982.

⁶ ID., « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, *op. cit.*

⁷ Par exemple J. ANZALONE (éd.), *Jeering dreamers, op. cit.*, ou encore M. CROUZET et A. RAITT (éd.), *Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). Actes du colloque international en Sorbonne les 26 et 27 mai 1989*, Paris, Sedes, 1990.

⁸ D. CONYNHAM, *Le silence éloquent, op. cit.*, p. 12.

⁹ J. NOIRAY, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, *op. cit.*, p. 156.

française et – pourquoi pas ? – dans toute littérature. »¹ Il y a donc, dans *L'Ève future*, ce que l'on pourrait désigner comme une *énigme de la forme*. Nous désirons pour notre part aborder le roman de Villiers selon une perspective esthétique, dans laquelle forme et fond ne sont pas à séparer. Il convient donc de traiter la question de manière globale : cette énigme n'est pas seulement générique ou formelle, mais elle est celle du livre tout entier, concernant autant la forme que le contenu du récit de Villiers. Notre objectif, par ailleurs, n'est pas de trouver *la* réponse à l'énigme, mais bien de proposer notre lecture parmi les autres, d'adopter un angle particulier afin d'éclairer le livre à notre façon.

Cet angle, nous l'avons annoncé, est *esthétique* ; encore nous faut-il préciser ce que nous entendons par ce mot². L'esthétique littéraire ne désigne pas une discipline particulière des études littéraires (comme la narratologie ou la stylistique), mais plutôt un paradigme général au sein duquel différentes approches sont possibles. Ce paradigme, contemporain, repose sur une certaine définition de la littérature comme *discours*, c'est-à-dire comme un usage du langage devant s'appréhender par les effets qu'il produit (rappelons que le terme *esthétique* vient du grec *aisthanesthai*, « sentir »). Ces effets peuvent être thématiques, stylistiques, rhétoriques, énonciatifs... Cette conception de la littérature entraîne plusieurs conséquences importantes.

Premièrement, elle permet, comme annoncé, de dépasser l'opposition du fond et de la forme : celle-ci repose en effet sur l'idée d'un sens séparable du texte dans lequel il prend forme, idée incompatible avec celle d'un sens comme *effet* dudit texte (qui plus est, effet devant être envisagé solidairement avec les autres que produit le texte, dans la recherche d'une éventuelle cohérence globale).

Deuxièmement, la littérature est pensée comme un discours porteur d'un certain savoir, sur le monde et sur la condition humaine. Dès lors, ce discours peut entrer en dialogue avec d'autres, porteurs de leurs propres savoirs : d'autres œuvres littéraires ou artistiques d'une part, mais aussi des discours de nature plus théorique relevant par exemple des sciences humaines. Cette confrontation à la théorie entraîne inmanquablement une certaine prise de recul relativement au texte étudié, ce qui permet d'établir un rapport plus juste à celui-ci. En effet, ce détour par l'objectivité de la théorie, bien que redouté par certains critiques comme menaçant d'écraser le sens littéral de l'œuvre (mais en quoi peut bien consister un tel sens,

¹ *Ibid.*, p. 155. Faute de mieux, ce travail continue néanmoins à utiliser le mot *roman* pour désigner *L'Ève future*.

² La conception de l'esthétique littéraire que nous développons ici est issue des cours de M. Pierre Piret que nous avons suivis à l'Université catholique de Louvain et qui sont référencés en bibliographie.

toute lecture étant forcément projective ?), permet en fait de se déprendre de soi-même, de se défaire de ses propres obsessions. Il ne s'agit pas de considérer la théorie comme un outil méthodologique interprétatif, ce qui reviendrait à appliquer à l'œuvre littéraire une grille conceptuelle étrangère, écrasant ainsi son discours spécifique et singulier en la réduisant à la simple illustration d'une théorie préexistante. Il ne s'agit pas davantage de considérer la littérature comme porteuse d'une sorte de sous-savoir, plus intuitif mais aussi moins conscient de lui-même, qu'il reviendrait ensuite à la science de venir rationaliser. Il faut plutôt considérer le texte littéraire et le texte théorique comme deux discours à part entière, chacun porteur d'un type de savoir particulier, sans essayer d'expliquer l'un par l'autre mais plutôt en voyant comment ils traitent chacun de l'expérience humaine, s'éclairant l'un l'autre par leurs points de convergence autant que de divergence.

Troisièmement, parler d'effets implique forcément que ceux-ci s'exercent sur quelqu'un, à savoir le lecteur : l'esthétique littéraire peut donc impliquer de porter une attention particulière à la question de la réception. Inscrire *L'Ève future* dans une réception contemporaine – marquée notamment par ce paradigme de l'esthétique littéraire – nous semble donc de premier intérêt et l'objectif de notre travail est bien de proposer une lecture actuelle du roman de Villiers. Ainsi, nous désirons faire dialoguer cette œuvre de 1886 avec notre présent et l'inscrire dans nos préoccupations d'aujourd'hui. Ce mémoire représente dès lors une lecture très personnelle par certains aspects, mais se qui se fonde toujours sur le livre lui-même, sur son récit, sa structure, ses personnages, sa logique... Nous assumons pleinement la subjectivité qui ne peut manquer de caractériser la critique littéraire, convaincu que l'usage d'une méthodologie rigoureuse – passant donc notamment par le dialogue et le détour par la théorie – a le pouvoir de nous préserver de ses éventuelles dérives.

Malgré sa complexité, *L'Ève future* laisse identifier, nous semble-t-il, un élément central autour duquel s'articule tout son développement : le personnage de l'andréide Hadaly. Comme l'explique Conyngham, « Hadaly est "l'incarnation" des structures les plus importantes de *L'Ève future* » et il est donc nécessaire, si l'on désire « en dégager les configurations et la signification », d'« examiner de près l'Andréide »¹. Plus précisément, nous identifions la question fondamentale de l'œuvre comme celle de *l'identité* de l'andréide : qui est-elle ? qu'est-elle ? Toute *L'Ève future* tourne autour de ce mystère. Telle est donc notre hypothèse de départ : il faut clarifier l'identité énigmatique de Hadaly, qui constitue le

¹ D. CONYNHAM, *Le silence éloquent*, op. cit., p. 13.

cœur du roman, pour comprendre ce que fait ce livre, quelle est sa logique. Notre objectif final est de dégager le *principe esthétique* de l'œuvre, c'est-à-dire non seulement son fondement, mais aussi ce qui traverse tout le roman, aussi bien du point de vue du contenu que de la manière de le mettre en forme ; principe qui structure le récit autant qu'il en donne le sens, et qui préside aux différents effets produits par le texte.

Pour ce faire, et conformément à la perspective esthétique, nous désirons confronter *L'Ève future* à d'autres discours – littéraires, artistiques et scientifiques – afin d'en développer une compréhension renouvelée. Toutefois, nous nous heurtons à un problème de taille : comment déterminer un corpus secondaire pertinent avec lequel entamer ce dialogue, si le discours de *L'Ève future* nous est à ce point opaque et énigmatique ? Nous sommes ainsi confronté à un paradoxe : pour comprendre la logique de ce livre, il est nécessaire d'éclairer le mystère de l'identité de Hadaly, ce que nous nous proposons de faire en suivant une méthodologie du dialogue ; mais pour pouvoir déterminer les discours avec lesquels il est pertinent de mener ce dialogue, il nous faut avoir une idée de ce que dit le roman, autrement dit avoir commencé à éclairer l'énigme de Hadaly. La seule façon de dénouer ce problème est de ne pas entamer directement le dialogue annoncé et de commencer par une lecture attentive de *L'Ève future* seule, visant à comprendre autour de quoi tourne le « mystère Hadaly ». Alors pourra s'initier un dialogue vraiment fécond.

Cette façon de faire peut susciter certaines réserves : est-il bien rigoureux de s'engager dans une analyse sans avoir au préalable correctement défini l'appareil théorique auquel ladite analyse aura recours ? Pour notre part, nous pensons au contraire que c'est la condition d'un travail faisant vraiment droit à la singularité de l'œuvre étudiée. Nous rejoignons ici les propositions de Jean Starobinski à propos de la relation particulière qui doit s'établir entre le critique et l'œuvre :

L'écoute, la lecture, sont premières, plus ou moins précédées par la rumeur, la gloire, les images indirectes. [...] Commence alors, suivi par nos yeux, le trajet ultérieur d'un texte : nous suivons le fil d'un discours, d'une narration, d'une argumentation. Un mouvement est alors induit. [...] Un trajet de la critique ne commence qu'au vu de la dynamique propre de ce qui s'est fixé ou déroulé devant nous. Une physionomie est apparue. Nous y avons perçu un signal, d'autres lecteurs nous en auront prévenus, notre curiosité est devenue plus vive. Tenter de lire davantage. Donner au signal perçu une meilleure réponse. L'œuvre critique, certes, peut très honorablement s'astreindre à l'application d'un programme préétabli. Mais il vaut mieux qu'elle ressemble au voyage de ceux « qui partent pour partir », sans savoir où la pérégrination les mènera. Il faut tenter de passer d'un plan méthodologique à un autre, même si l'on possède une particulière compétence ou si l'on a une prédilection pour l'un d'entre eux.

[...]

Un travail s'accomplit en moi par le déroulement du langage perçu dans l'œuvre. J'en possède la certitude immédiate ; mon émotion, mes représentations en marquent un premier profil. Toute description ultérieure, toute interprétation doivent garder la mémoire de ce fait premier, pour lui apporter si possible une clarté supplémentaire. [...] Certes, l'œuvre – fût-elle mobile, mal arrêtée – a sa consistance matérielle indépendante ; elle dure par elle-même ; elle existe sans moi. Mais, comme y a tant insisté Georges Poulet,

elle requiert mon identification ; les phénoménologues et les linguistes (Ingarden, Murakovsky) disaient aussi qu'elle prend existence par son *actualisation* en une conscience réceptrice.

[...]

S'il fallait donc définir un « type idéal » de critique, j'en ferais un composé de rigueur méthodologique (liée aux techniques et à leurs procédés vérifiables) et de disponibilité réflexive (libre de toute astreinte systématique)¹.

Telle est la voie que nous désirons suivre dans ce travail, qui n'hésite donc pas à montrer le trajet d'une réflexion en train de se construire, procédant parfois par tâtonnements et rebroussant chemin à l'occasion, mettant à contribution plusieurs discours et plusieurs approches tout en restant rivé au texte, afin d'en saisir toute la richesse et la spécificité. Cela ne signifie pas pour autant la dispersion : à la fin de notre parcours, le but reste bien de pouvoir identifier le principe esthétique dont découlent les différents éléments, procédés et effets étudiés.

Notre travail se divise en cinq chapitres de longueur variable. Le premier étudie Hadaly en partant de sa condition d'automate et en cherchant à comprendre ce que recouvre le terme *andréide* utilisé par Villiers. Il analyse aussi la façon dont elle semble échapper à sa condition première et tâche de saisir ce que cela implique pour la compréhension de son identité, tout en finissant cependant par déboucher sur un blocage. Le deuxième chapitre résout le problème en ouvrant le dialogue avec une nouvelle de l'écrivain anglo-saxon Rich Larson, qui permet alors d'identifier un discours théorique à même de résonner avec celui de *L'Ève future* : l'identification telle que pensée par la psychanalyse. Le troisième chapitre mène le dialogue entre le roman de Villiers, l'appareil théorique identifié au chapitre précédent et la série *Westworld*, dans une analyse comparative destinée à éclairer les points obscurs de *L'Ève future* grâce aux effets de contraste et de similitude². Le dialogue se poursuit dans le quatrième chapitre en y ajoutant un nouveau discours tout à fait contemporain, celui du transhumanisme. Enfin, le cinquième chapitre tente de nouer ensemble les différents fils en cernant la logique médiatique propre à *L'Ève future*³. Nous pouvons alors conclure en exposant le principe esthétique à l'œuvre dans le roman.

¹ J. STAROBINSKI, *La relation critique*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2001, p. 34-35, 38-39 et 53.

² Le lecteur de science-fiction averti s'étonnera peut-être de l'absence de certaines œuvres importantes traitant de la question de l'humain artificiel, du robot, etc. Quid d'Asimov, de *Blade Runner*, de 2001. *L'odyssée de l'espace* et de tant d'autres ? La raison en est que le sujet de notre mémoire n'est en fait pas celui-là, mais bien l'énigme de *L'Ève future* : les œuvres retenues ne le sont donc qu'en fonction de leur pertinence par rapport à la perspective qui est celle du roman de Villiers. Notre objectif n'est pas de proposer un panorama complet des œuvres mettant en scènes des robots ou des intelligences artificielles, tâche qui dépasserait d'ailleurs de très loin le cadre d'un mémoire.

³ Parler de *logique médiatique* nous inscrit dans le champ de l'intermédialité, qui étudie les relations entre les médias. Ce terme ne désigne pas seulement des aspects formels et techniques, mais aussi le réseau d'images et

de significations développé par chaque média. Nous renvoyons d'ores et déjà à l'article de synthèse écrit par Jean-Marc Larrue sur le sujet, mais nous reviendrons bien sûr en détail sur la méthodologie propre à ce domaine de recherche dans le chapitre V. Cf. J.-M. LARRUE, « Du média à la médiation. Les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans J.-M. LARRUE (éd.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2015, p. 27-56.

Chapitre I. De l'automatisme mécanique à l'éveil d'une subjectivité

La question au cœur de *L'Ève future*, qui en constitue selon notre hypothèse le fondement et en oriente le développement, peut être résumée très simplement : qui diable, que diable est Hadaly ? Villiers la désigne comme étant une *Andréide*, terme qu'il forge lui-même et qui désigne un être artificiel – en l'occurrence une femme – créé par le scientifique Edison et chargé de remplacer auprès de Lord Ewald une actrice de théâtre, Alicia Clary, dont il est tombé physiquement amoureux mais dont l'esprit bourgeois et dépourvu d'Idéal constitue pour lui un repoussoir. Un robot, pour utiliser un terme plus moderne et encore inconnu à l'époque de Villiers¹, destiné à produire l'illusion de la vie non seulement par son aspect extérieur, mais aussi par ses paroles et ses actions. *L'Ève future* s'inscrit ainsi dans une tradition que Jean-Claude Heudin fait remonter à 380 avant Jésus-Christ et au pigeon mécanique d'Archytas de Tarente, oiseau de bois qui aurait été capable de s'envoler et de rester un moment dans les airs² : le vieux fantasme de l'automate.

1. Enfin l'automate parfait ?

Villiers lui-même place son récit sous le signe de l'automate en choisissant pour épigraphe de l'un de ses chapitres inauguraux une citation de *L'Homme au sable* d'Hoffmann (p. 41)³, nouvelle fantastique qui met précisément en scène un automate fabriqué par l'alchimiste diabolique Coppelius, Olympia, dont l'étudiant Nathanaël tombe amoureux au détriment de sa fiancée Clara⁴. Malgré une évidente parenté, *L'Ève future* conte une histoire finalement assez différente, dans la mesure où Lord Ewald est tout à fait au courant du caractère d'automate de Hadaly, contrairement à Nathanaël qui est trompé et qui finit par sombrer dans la folie. Le procédé, négatif et maléfique dans *L'Homme au sable*, est ici au contraire positif et doit permettre à Lord Ewald de vivre une relation enfin apaisée avec un être idéal. Il faut cependant noter que Villiers, en inscrivant son histoire dans une forme de filiation avec celle d'Hoffmann, suggère déjà que la fabrication d'un automate n'est pas seulement question de technique et de mécanique, mais relève aussi d'une forme de magie obscure et fantastique ; nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

¹ Le terme apparaît dans une pièce écrite en 1920 par K. Čapek.

² J.-Cl. HEUDIN, *Les créatures artificielles. Des automates aux mondes virtuels*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 38.

³ Comme expliqué dans l'avant-propos, les numéros de pages entre parenthèses renvoient toujours à *L'Ève future*, dans l'édition de Raitt : A. de VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, éd. A. Raitt, Paris, Gallimard, 1993 (Folio Classique).

⁴ E. T. A. HOFFMANN, *L'homme au sable*, dans *Contes fantastique T. II*, trad. Loève-Weimars, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, p. 219-254.

Plus tard, quand Edison explique à un Lord Ewald passablement étonné le fonctionnement de Hadaly (p. 151 *sqq.*), il la décrit comme un pur automate obéissant à des programmes préétablis : chaque bague de sa main correspond ainsi à une instruction particulière et peut être pressée afin de susciter un certain comportement (la faire lever, la faire marcher, la faire suivre les mouvements d'autrui, la faire asseoir...) ; de même, effleurer une certaine perle de son collier lui donne par exemple l'ordre de s'alimenter. Hadaly est un « métal qui marche, parle, répond et obéit » (p. 117) : une machine, un automate. « Ce n'est pas un être vivant », mais simplement « une entité magnéto-électrique » (p. 117). Hadaly est certes destinée à donner l'illusion de la vie, mais cela reste bien une illusion.

Pourtant, quand Edison évoque la longue histoire des automates, c'est en réalité pour la railler. « Vous rappelez-vous, mon cher lord, ces mécaniciens d'autrefois qui ont essayé de forger des simulacres humains ? – Ah ! ah ! ah ! [...] Les infortunés, faute de moyens d'exécution suffisants, n'ont produit que des monstres dérisoires [...] : et ces mannequins ne sont qu'une caricature outrageante de notre espèce. Oui, telles furent les premières ébauches des Andréidiens » (p. 120-121). Selon Alan Raitt, ce serait d'ailleurs la raison pour laquelle Villiers invente le terme *Andréide* plutôt que d'utiliser l'attendu *androïde* : ce dernier mot ayant déjà été employé pour désigner des automates, il ne pouvait satisfaire Villiers qui « tenait à présenter cette création comme quelque chose d'absolument neuf »¹. Toute la question est de savoir en quoi consiste exactement cette absolue nouveauté : dans le procédé ou dans le résultat ? Autrement dit, Hadaly est-elle un automate enfin réussi grâce à la nouveauté des techniques mises en œuvre par Edison, ou s'agit-il d'autre chose que d'un automate, un robot absolument neuf par rapport à tous ceux l'ayant précédé ? Au vu des déclarations du savant, qui mettent en cause la pauvreté des moyens d'exécution des anciens mécaniciens et non un éventuel défaut de leur intention, nous penchons naturellement pour la première solution : la nouveauté de Hadaly réside dans son procédé de fabrication, qui en fait le premier automate capable de faire vraiment illusion.

Dès lors, la question qui se pose est la suivante : comment est atteinte cette perfection ? Pour y répondre, il faut s'intéresser de plus près au procédé de fabrication de Hadaly ainsi qu'à son fonctionnement. Sa description, très détaillée et occupant une place non négligeable dans le récit, met fortement l'accent sur les composantes techniques et scientifiques de la réalisation d'Edison ; comme l'écrit Jacques Noiray, « l'Ève future va donc d'abord

¹ A. RAITT, « Dossier », dans A. de VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 351-437, ici p. 408.

apparaître au lecteur comme une machine véritable », comme un « objet technique »¹. Son mécanisme est extrêmement détaillé dans le livre V, quand Edison démonte sa machine devant Lord Ewald afin de passer en revue les différents éléments qui la constituent. Le texte devient même par moments assez compliqué et obscur pour le lecteur, qui se perd un peu dans la masse de noms inconnus et de concepts techniques mobilisés par Edison. Citons à titre d'exemple un court extrait du chapitre III du livre cinquième, concernant la démarche de l'andréide :

À l'extrémité du col de chaque fémur, voici une rondelle d'or, légèrement concave, assez semblable à la cuvette d'une montre et de la dimension d'un fort dollar. Toutes deux sont imperceptiblement inclinées l'une vers l'autre et montées sur une longue tige mobile, laquelle est incluse dans l'os fémoral. Au repos, le haut de ces deux tiges dépasse les cols des fémurs d'environ deux millimètres, ce qui produit *la non-adhérence des deux petits disques d'or avec les cols*. Les B de leurs diamètres – qui viennent en A de la hanche *interne* de l'Andréide – sont reliés par cette coulisse très concave, en lamelles d'acier, qui se prête à la démarche par ses rentrés perpétuels et au milieu de laquelle se trouve, en ce moment, à l'état libre, ce sphéroïde de cristal [...] (p. 230).

Il faut se rendre compte que ceci ne constitue qu'un minuscule échantillon de la description technique de l'andréide, qui se poursuit sur le même ton pendant plusieurs pages rien que pour achever de décrire sa démarche, avant d'aborder à peu près tous les autres aspects des mouvements et attitudes du robot dans la suite du livre². L'effet d'accumulation finit par rendre assez compliquée la lecture vraiment attentive de l'explication de ce fonctionnement mécanique, explication qui s'apparente plus à un discours technique qu'à un texte littéraire. Comme le résume Heudin : « Le discours fourmille de détails d'ordre mathématique et géométrique, physique, de calculs et de démonstrations, d'hypothèses et de conclusions, qui finalement obscurcissent les idées et font apparaître l'androïde [sic] très complexe »³.

Quoi qu'il en soit, cette complexité produit un certain effet de scientificité, renforcé par la manière dont Villiers pose préalablement le décor dans lequel évolue le génial inventeur : le laboratoire est en effet décrit comme regorgeant d'instruments scientifiques à la pointe du progrès (notamment électrique) et d'« ardoises couvertes d'équations » (p. 40). Edison est un scientifique et c'est avec les armes de la science qu'il réalise cet automate parfait : « si l'Andréide est machine, son constructeur est constamment paré, entre autres dénominations, du titre d'«ingénieur» et, plus précisément encore, de «mécanicien» et d'«électricien». Ce qui est exalté chez le «grand inventeur» c'est bien d'abord le côté pratique, l'aspect proprement

¹ J. NOIRAY, *Le romancier et la machine T. II, op. cit.*, p. 299.

² Pour une synthèse du fonctionnement du mécanisme andréidien, voir *Ibid.*, p. 300-312.

³ J.-Cl. HEUDIN, *Les créatures artificielles, op. cit.*, p. 125.

technique de son génie»¹. En somme, à la question posée « comment est atteinte cette perfection de l'automate ? », la réponse serait tout simplement : par le progrès scientifique et technique de l'époque, incarné dans la figure d'Edison – et en particulier l'exploitation des pouvoirs de l'électricité. Du reste, on sait que Villiers se tient au courant des avancées scientifiques de son temps, en compulsant des ouvrages de vulgarisation et en se rendant à certaines expositions².

À ce stade de notre explication, on pourrait aisément prendre Villiers pour un fervent partisan de la science, convaincu du bien que le progrès est destiné à apporter à l'humanité. Cependant, tout autre est le portrait qu'en dresse Raitt dans son ouvrage analysant le rapport de Villiers à son époque. « Villiers a eu pour son époque un dédain aussi vif qu'instantané. [...] Aucun doute ne vient troubler sa foi dans la véritable croisade qu'il mène contre le positivisme et le matérialisme. »³ « Si ses attaques contre le scientisme se compliquent d'une nuance de respect pour la science, il n'en est pas de même de son autre bête noire, le progrès. Là, il est catégorique. »⁴ La position de Villiers par rapport à la science est donc nuancée : s'il reconnaît la valeur de ses découvertes et de sa méthode, il se moque de la foi naïve avec laquelle celles-ci sont accueillies comme devant assurer le bonheur de l'humanité en rendant caduques les vieilles interrogations philosophiques. Certes, ce que Villiers condamne n'est donc pas la science à proprement parler, mais le positivisme et le matérialisme qui en découlent, selon lui, presque systématiquement ; mais dans ces conditions, faire de *L'Ève future* une sorte d'éloge vibrant du progrès scientifique s'apparente à un assez grossier contresens. En réalité, les passages où Villiers tresse des couronnes à une science toute-puissante ne sont pas à prendre au premier degré, mais relèvent au contraire d'une ironie acerbe qui est tout à fait caractéristique de cet auteur⁵. La science n'a pas de valeur pour elle-même, mais en tant qu'elle est mise au service de quelque chose de plus grand et qui la dépasse⁶.

Par conséquent, l'effet de scientificité évoqué ci-dessus n'est qu'une façade : quelque chose d'autre se joue derrière. « Il y a dans *L'Ève future* une impression, mais une impression seulement, de “scientificité” », déclare Heudin, qui parle ensuite d'une « description

¹ J. NOIRAY, *Le romancier et la machine T. II, op. cit.*, p. 299.

² Cf. *Ibid.*, p. 281.

³ A. RAITT, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste, op. cit.*, p. 164.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ Voir par exemple J. DECOTTIGNIES, *Villiers le taciturne, op. cit.*, p. 13-36, ou Fr. SYLVOS, « L'essence cruelle du rire. Villiers de l'Isle-Adam », *Romantisme*, n° 74 (1991 - IV), p. 73-82. L'ironie de Villiers est un sujet maintes fois traité sur lequel nous ne nous attardons pas.

⁶ Cf. D. CONYNGHAM, *Le silence éloquent, op. cit.*, p. 99-107.

pseudo-scientifique [nous soulignons] accessible au premier niveau de lecture »¹. De même, pour Noiray, ce qui intéresse Villiers « est moins le progrès scientifique et technique en soi, que les perspectives qu'il ouvre à l'imagination »². Nous comprenons mieux, à présent, l'atmosphère mystérieuse, magique même, qui enveloppe le récit et que nous avons brièvement évoquée en parlant de la filiation avec Hoffmann. Dès l'avis au lecteur, Villiers insiste sur le caractère imaginaire du personnage d'Edison mis en scène dans son livre et déclare s'inspirer davantage de la légende qui s'est créée autour de son nom, qui le désigne comme « le magicien du siècle » ou « le sorcier de Menlo Park », que de l'ingénieur réel (p. 37). Le laboratoire, dont nous avons souligné le caractère hautement scientifique et technique de la première description, est plus loin envisagé d'une tout autre manière, dans le livre deuxième s'ouvrant par un chapitre intitulé *Magie blanche* : « Ce laboratoire semblait, positivement, un lieu magique ; ici, le naturel ne pouvait être que l'extraordinaire » (p. 107). On notera l'ironie certaine derrière le choix de l'adverbe *positivement* dans un tel contexte. Surtout, il s'agit d'une forme de basculement : derrière la façade de ce laboratoire techniquement avancé, c'est en réalité autre chose qui se déroule, quelque chose qui échappe à une approche purement technique. On ne peut pas comprendre ce qui se passe avec Hadaly en adoptant une perspective uniquement mécanique.

2. L'éveil

Du reste, il apparaît assez vite que Hadaly est infiniment plus que cet automate purement mécanique décrit par Edison. Quand l'andréide prend par exemple la main de Lord Ewald et l'attire doucement, elle n'obéit à aucune pression exercée sur l'une de ses bagues qui soi-disant conditionnent son mouvement (p. 203). Quand elle se montre à Lord Ewald derrière la draperie du laboratoire, à l'insu d'Alicia Clary, personne ne l'a appelée (p. 284). Il y a une sorte de hiatus constant entre la façon dont Edison parle de Hadaly – c'est-à-dire comme d'un automate certes parfait, mais purement mécanique et programmé – et le comportement réel de l'andréide. L'ingénieur lui-même doit d'ailleurs reconnaître que toutes ses explications portent sur les « énigmes *physiques* de Hadaly », mais qu'il y a aussi des « phénomènes d'un ordre supérieur » qui échappent à sa compréhension (p. 256). Lord Ewald en est directement témoin dans le parc de la propriété, à la fin du livre, lors d'une discussion en tête-à-tête avec Hadaly au cours de laquelle celle-ci tient un discours personnel, à mille lieues des paroles enregistrées à l'avance prévues par Edison. Cette conversation, sur laquelle nous aurons

¹ J.-Cl. HEUDIN, *Les créatures artificielles*, op. cit., p. 126.

² J. NOIRAY, *Le romancier et la machine T. II*, op. cit., p. 267.

l'occasion de revenir en détail, constitue un moment clé de *L'Ève future* car Hadaly y échappe à son créateur Edison et à la condition d'automate qui devait être la sienne. Comme le souligne Gwenhaël Ponnaud, le problème posé par cet accès au langage est ainsi celui de la véritable nature de Hadaly : « l'Andréide est aussi celle qui, mystérieusement, se révèle autre. [...] Edison doit constater que l'œuvre qu'il a créée n'est plus tout à fait la sienne »¹.

Hadaly n'est donc pas la machine automatique prévue par l'ingénieur, elle est *autre* : mais quoi exactement ? Que se passe-t-il vraiment ? Nous proposons comme première formulation l'idée d'un accès à la conscience, terme un peu vague sous lequel il est possible de faire entrer beaucoup de choses, mais qui nous semble convenir pour initier la réflexion et dont nous préciserons le sens que nous lui donnons dans la suite de notre développement. Dans le vocabulaire de Villiers, la réponse est que Hadaly est désormais dotée d'une âme. Pour expliquer ce phénomène *d'un ordre supérieur*, pour reprendre sa formule, Villiers se retranche derrière le mystère, la magie, les forces occultes. En effet, il confère à la très secrète Sowana, entité un peu énigmatique (on apprend à la fin du livre qu'il s'agit d'une sorte d'émanation spirituelle d'une voyante), la charge non seulement de sculpter une copie à l'identique du corps d'Alicia Clary – nous reviendrons en détail sur ce point – mais surtout de lui conférer une âme. Comment s'y prend-elle précisément ? Cela n'est pas expliqué, et c'est là que les problèmes d'interprétation commencent. Pour un certain nombre de critiques, c'est en fait sa propre âme que Sowana fait passer dans le corps de Hadaly ; nous n'assisterions donc pas à l'éveil d'une conscience, mais simplement au transfert de ladite conscience dans un nouveau corps, ce qui change évidemment beaucoup de choses. C'est entre autres la position défendue par Noiray dans son étude de *L'Ève future* : Sowana s'emparerait du corps mécanique et « occulterait » ainsi l'andréide². Cependant, il nous semble qu'il s'agit d'une confusion découlant des propos tenus plus tôt par Edison, selon lesquels Sowana s'incorpore à l'occasion dans l'andréide (p. 335) avant l'opération finale (à savoir le modelage à la ressemblance d'Alicia et l'animation définitive). S'il est permis, à partir de ce fait, de faire l'hypothèse que c'est ce qui se passe finalement – Sowana s'incorporerait définitivement –, cela n'est qu'une interprétation certes plausible, mais qui n'est pas confirmée de façon absolument certaine par le texte. Nous rejoignons ici Yutaka Kimoto, selon qui « ce que souligne Edison [...] n'est pas tout à fait analogue à ce que les critiques affirment souvent à

¹ G. PONNAUD, « *L'Ève future* » ou l'œuvre en question, *op. cit.*, p. 161. Précisons, du reste, que le motif de la créature échappant à son créateur est un grand classique de ce genre de récit et évoque inévitablement le *Frankenstein* de Shelley (même si la créature qu'elle y met en scène n'est pas à proprement parler un androïde).

² Cf. J. NOIRAY, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, *op. cit.*, p. 145-148.

propos de Sowana, c'est-à-dire que celle-ci habite en tant qu'âme le corps de Hadaly. [...] si Edison affirme que Sowana a donné une âme à Hadaly, il ne dit pas par là qu'elle habite le corps de celle-ci »¹. Comme Kimoto, qui insiste sur le statut de cocréatrice conféré à Sowana, il nous semble qu'il convient de la considérer comme « la metteuse en scène » de Hadaly² plutôt que comme une âme qui s'imposerait à elle et oblitérerait sa nature propre d'andréide. C'est d'ailleurs cette même Sowana qui confie à Edison, au tout début du livre, son trouble face à ce que lui dit parfois Hadaly et son pressentiment que celle-ci va bientôt s'incarner (p. 48)³, suscitant la surprise de l'ingénieur. Dans cette perspective, il nous semble que Hadaly doit être considérée comme la création de Sowana – partiellement et au même titre qu'Edison – mais non comme son incarnation. C'est en tout cas notre interprétation, à partir des différents éléments avancés. Au demeurant, cette question apparaît comme relativement secondaire pour notre point de vue, qui ne se soucie pas des origines mystiques et occultes de l'âme de Hadaly, mais plutôt de la façon dont Villiers met en scène le processus par lequel cette âme s'éveille dans Hadaly et la manière dont cela se manifeste dans son comportement.

L'Ève future met donc en scène une andréide qui se révèle être bien plus qu'une machine. L'accès à la conscience d'un robot, ou plus récemment, d'une intelligence artificielle : voilà bien un thème rebattu dans la littérature de science-fiction. S'il peut sembler délicat de rattacher le roman de Villiers à ce genre, d'une part car « une telle appellation n'a à peu près aucun sens en 1886 »⁴, mais aussi parce que, comme nous l'avons vu, le caractère scientifique de l'œuvre peut finalement s'apparenter à une façade⁵, le thème et ses enjeux en font néanmoins un précurseur du genre⁶. Par conséquent se pose la question de la spécificité de *L'Ève future* : mis à part son antériorité, y a-t-il quelque chose qui différencie le récit de Villiers – pour ce qui concerne cette question de l'accès à la conscience – de la multitude de ceux qui l'ont suivi ? Pour y répondre, il faut préciser la nature de ce qui se passe exactement dans le roman, ce qui est le problème de départ soulevé dans notre introduction puisque sa

¹ Y. KIMOTO, « Le rôle de Sowana dans l'histoire de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam » [en ligne], dans *Etudes de langue et littérature françaises (Société japonaise de langue et littérature françaises)*, n° 87 (2005), p. 1-15, consulté le 11 août 2021 [DOI : 10.20634/ellf.87.0_1], ici p. 6.

² Cf. Ibid., p. 11.

³ Et c'est bien de cette façon qu'elle tourne la chose : c'est « elle » (Hadaly) qui « va s'incarner », pas Sowana.

⁴ G. PONNAU, « *L'Ève future* » ou *l'œuvre en question*, op. cit., p. 2.

⁵ Ce qui, néanmoins, est en fait le cas d'un nombre non négligeable d'œuvres de science-fiction.

⁶ Le roman est d'ailleurs souvent cité dans les ouvrages généraux sur la science-fiction, par exemple dans l'excellent et accessible *Histoire* de Dollo. Pour être vraiment précis, il relève plus exactement du *merveilleux scientifique*, genre qui se développe en France de la fin du XIX^e au milieu du XX^e siècle et dans lequel la science constitue souvent un ingrédient extraordinaire, fantastique ou magique (et en particulier l'électricité). Voir notamment X. DOLLO et D. MORISSETTE-PHAN, *Histoire de la science-fiction*, Los Angeles, Les Humanoïdes Associés, 2020 (Histoire de... en bande dessinée), p. 67 et 76-82.

logique, non seulement d'un point de vue formel mais aussi du sens, nous échappe en grande partie. Nous pouvons cependant déjà en souligner une particularité. La plupart des récits du genre se concentrent sur les conséquences éthiques d'un tel éveil des machines ; l'accès à la conscience en lui-même, en revanche, est souvent un peu « facile », paraissant se faire de lui-même, comme s'il suffisait d'atteindre un certain seuil de complexité, d'intelligence (en se gardant soigneusement, la plupart du temps, de bien définir ce qu'on entend exactement par là...), pour devenir conscient, pour accéder à une pensée de soi comme sujet – et de là, bien entendu, dérivent les questionnements éthiques qui sont en définitive le véritable objet de ces récits. Or si Villiers n'élude pas la question des conséquences (nous y viendrons), le cœur du livre raconte bien la fabrication et l'animation de Hadaly ; ici, le nœud du récit est bien l'accès à la conscience en lui-même. Nous avons dit que la question centrale de *L'Ève future* pouvait se résumer en : qu'est Hadaly ? Il serait peut-être plus juste de la reformuler ainsi : que *devient* Hadaly ? Et surtout : *comment* le devient-elle ? Autrement dit, c'est en analysant le processus par lequel Hadaly accède à la conscience que nous sommes susceptible de trouver une réponse au problème de la spécificité de *L'Ève future* et d'avancer dans l'élucidation de la problématique de ce travail.

Pour cela, il paraît temps de clarifier ce qu'il faut entendre par cette idée de *conscience*. Le terme renvoie inmanquablement au philosophe anglais John Locke, dont le traité *Identité et différence* (inséré dans son *Essai sur l'entendement humain*) propose un nouveau sens, un nouvel usage du terme *consciousness* en l'associant étroitement à la catégorie du *self* et à l'identité personnelle (c'est-à-dire le fait de se reconnaître comme la même personne)¹. Etienne Balibar affirme ainsi que « faisant de la conscience (*consciousness*) le critère de l'identité personnelle (*identity of person*), Locke a [...] été conduit à révolutionner la conception même de la subjectivité » et parle d'« invention de la conscience »². Contrairement à Descartes, pour qui la connaissance de soi est immédiate et innée, Locke envisage un rapport à soi de type empiriste : le sujet apprend à se (re)connaître lui-même à travers la conscience interne d'une continuité, l'idée étant que la conscience de soi unifie, à travers le temps, les expériences, pensées et sensations de la personne. Sans entrer dans le détail, nous relevons deux éléments en particulier qui pourraient être intéressants pour notre approche. Premièrement, l'idée que la connaissance du *self* n'est pas transparente et immédiate, mais au contraire le fruit d'une expérience, implique que cette connaissance n'est pas innée mais qu'on y accède – ce qui rejoint la question de l'accès à la conscience qui nous

¹ Cf. J. LOCKE, *Identité et différence*, éd. É. Balibar, Paris, Seuil, 1998 (Points. Essais).

² É. BALIBAR, « Introduction. Le traité lockien de l'identité », dans *Ibid.*, p. 9-101, ici p. 10-11.

occupe. Deuxièmement, cette façon d'envisager l'identité personnelle comme identité à travers le temps indique l'importance de l'histoire personnelle et de la mémoire dans la constitution d'une conscience de soi. Selon cette conception lockéenne, il conviendrait alors d'interpréter l'éveil mis en scène dans *L'Ève future* comme l'expérience unifiée que Hadaly fait d'elle-même à travers le temps, expérience lui permettant d'accéder à la conscience d'elle-même (de son *self*) et à son identité.

Parler d'accès à la conscience fait aussi inévitablement penser au philosophe français Etienne Bonnot de Condillac, grand représentant du sensualisme qui reprend pour une part les thèses empiristes, mais en affirmant que la sensation est l'unique source de nos connaissances (contrairement à Locke qui distingue les fonctions sensibles et intellectuelles, et pour qui l'expérience ne se réduit donc pas à la seule sensation, la réflexion [*reflection*] en étant distincte). Dans son *Traité des sensations*, Condillac imagine ainsi une statue de marbre s'animant et acquérant progressivement les différents sens (odorat, ouïe, goût, vue, toucher), avec l'idée de démontrer que nos facultés proviennent toutes de la sensation et que l'entendement n'est autre que l'ensemble de ces facultés¹. À une première sensation succède en effet une autre, engendrant la comparaison, le jugement et la réflexion (pour résumer les choses un peu sommairement). À première vue, cette fiction d'une statue s'éveillant et accédant progressivement à une conscience comparable à la nôtre offre un parallèle séduisant avec l'histoire racontée par Villiers dans son roman.

Toutefois, une relecture de *L'Ève future* cherchant à la faire dialoguer avec les théories de Locke et de Condillac présente vite ses limites. Tout d'abord, l'importance centrale accordée par Locke à la question de la permanence d'un *self* à travers le temps ne trouve pas de réel écho dans le roman. Il est vrai que la question de la mémoire est brièvement évoquée par Edison quand il présente son projet à Lord Ewald, Hadaly étant comparée à une enfant ayant encore beaucoup à apprendre et surtout ayant des difficultés à se souvenir (p. 153), ce qui pourrait éventuellement justifier l'idée avancée plus tôt dans le récit selon laquelle l'âme de Hadaly serait « moins consciente d'elle-même » que celle des êtres humains (p. 124). Mais c'est à peu près tout, et c'est tout de même un peu court. En ce qui concerne la place de la sensation comme fondement de la conscience, le constat est encore pire. En premier lieu, Villiers ne nous décrit jamais les choses selon le point de vue interne de Hadaly, ce qui suggère que le processus qu'il met en scène peut se comprendre autrement qu'en plongeant dans les sensations ressenties par le robot. Surtout, la question même des sensations de

¹ Cf. É. B. de CONDILLAC, *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1986.

Hadaly n'est presque pas abordée. À titre d'exemple, quand Edison détaille à Lord Ewald le fonctionnement des yeux de l'andréide, il n'évoque pas un instant la façon dont ces yeux dotent Hadaly du sens de la vue, mais seulement la manière dont il compte s'y prendre pour donner à son regard le même éclat que celui des humains (p. 260-262). Il y a bien quelques passages où l'ingénieur évoque les capteurs sensoriels dont il dote son andréide, mais c'est assez secondaire. En réalité, ces concepts de *self*, d'identité personnelle et de sensations engendrant les facultés humaines ne sont pas très utiles pour étudier *L'Ève future*. La scène si importante de la conversation entre Hadaly et Lord Ewald, dont nous avons dit qu'elle représente le tournant du roman et le moment où Hadaly développe vraiment une subjectivité propre, n'aborde pas ces questions ; l'éveil se joue ailleurs. Nous en concluons qu'emprunter cette voie reviendrait à tomber dans l'un des pièges soulevés dans notre introduction, à savoir interpréter une œuvre en lui appliquant une grille conceptuelle étrangère passant à côté de sa spécificité.

Éliminer les fausses pistes n'est pas forcément une perte de temps et peut au contraire représenter une véritable avancée, à condition de ne pas revenir simplement à notre point de départ. Pour ce faire, il nous faut identifier avec précision pourquoi nous nous sommes égaré, quel a été le défaut de notre raisonnement, afin de commencer à comprendre, par contraste, la nature du phénomène que nous cherchons à cerner. La raison pour laquelle nous nous sommes dirigé vers Locke et Condillac tient à l'emploi de l'expression *accès à la conscience*, et plus particulièrement du terme *conscience*. Or cette notion de conscience va traditionnellement de pair avec l'idée de *connaissance*, qu'elle soit innée chez Descartes ou empirique chez Locke et Condillac, comme en témoigne d'ailleurs l'acception commune du mot, la conscience désignant la « faculté qu'a l'être humain de connaître sa propre réalité et de la juger ; cette connaissance » (*Robert*). Mais le rapport de Hadaly à elle-même est-il vraiment de cet ordre ? L'andréide hésitante, frissonnante et en proie au doute qui demande à Lord Ewald de faire un tour dans le parc, qui se tord les bras sous les étoiles et qui chancelle, renvoie au contraire l'image d'un être faisant une expérience qui le dépasse, sur laquelle il n'a pas prise, bien loin de l'accès à une connaissance bien établie. De toute évidence, parler d'accès à la conscience est maladroit et insuffisant : quelque chose d'autre est en jeu¹. Le sujet qui s'éveille en Hadaly n'est pas – ou peut-être pas seulement – le sujet de la conscience et de la connaissance de soi.

¹ Cela illustre aussi le risque qu'il peut y avoir à réfléchir en termes de précurseur et de genre : en reconnaissant un thème repris à de multiples reprises par la littérature de science-fiction, nous avons assez naturellement repris à notre compte l'expression consacrée désignant l'enjeu de ce type de récits (*accès à la conscience*, donc), sans

Dès lors, quelle est la nature de cette subjectivité ? *L'andréide* est une machine, un robot ; mais comme nous l'avons vu, elle parvient à dépasser sa dimension d'automate. Elle est certainement dotée d'une mémoire et d'une conscience ; mais à nouveau, quelque chose en elle se développe qui n'y est pas réductible. Mais alors quoi ? Parler d'éveil nous semble légitime dans la mesure où c'est Villiers lui-même qui introduit cette idée dès le livre premier, quand Edison se demande à propos de Lord Ewald « si, par hasard, c'était ce voyageur qui doit éveiller Hadaly ! » et que Villiers ajoute, histoire d'enfoncer le clou, que « [l]e mot "éveiller" fut prononcé par l'électricien avec une sorte d'hésitation tout à fait singulière » (p. 58). Le problème est qu'il ne s'agit bien sûr que d'une métaphore, qui n'est par elle-même pas suffisante pour éclairer ce qui est en jeu : on peut retenir l'idée d'un éveil, mais encore faut-il déterminer ce qui s'éveille et comment. Nous avons d'abord pensé que cet éveil était traité sous un angle technico-scientifique, mais nous avons montré que ce n'est pas le cas. La question est alors de discerner l'angle en question, la logique de cette mise en scène, afin de pouvoir progresser dans notre compréhension du livre.

Mais nous en revenons en fait à notre problème de départ : quelle est donc la logique de ce récit ? Même si nous avons clarifié un certain nombre de points – certes surtout par la négative –, il apparaît clairement que notre réflexion grippe. Afin de pouvoir avancer, il convient de revenir une fois encore sur notre blocage. Celui-ci est double, comme nous l'avons exposé dans l'introduction : nous ne comprenons ni la forme ni le sens de *L'Ève future*. Cette division est artificielle et n'est faite que pour les besoins de l'analyse, comme outil de travail ; dans notre perspective esthétique, les deux aspects ne forment bien qu'une seule énigme. C'est d'ailleurs tout le problème, l'un bloquant pour ainsi dire l'autre, les deux s'obscurcissant mutuellement. Une solution peut donc être de faire un détour par un récit utilisant une autre logique formelle – plus accessible et ne représentant pas un point de blocage – mais traitant de la même question (l'éveil de la subjectivité d'un robot ou d'une intelligence artificielle), afin de lever cette difficulté et d'entamer une réflexion sur la question pouvant ensuite éclairer le processus tel qu'il est mis en scène dans *L'Ève future*. Ce sera l'objet de notre prochain chapitre.

voir que si elle convient sans doute très bien à un grand nombre d'œuvres, elle n'est finalement pas si appropriée pour le livre qui nous intéresse.

Chapitre II. De *Circuits* (R. Larson) à *L'Ève future* : un sujet qui s'énonce

L'œuvre que nous avons retenue pour effectuer ce détour destiné à jeter un éclairage nouveau sur *L'Ève future* est une nouvelle de science-fiction de l'écrivain anglo-saxon Rich Larson, intitulée *Circuits* et parue en français dans le recueil *La fabrique des lendemains*¹. Le choix d'une nouvelle s'explique tout d'abord par le fait qu'il s'agit d'un média écrit, ce qui nous permet de ne pas trop nous éloigner, dans un premier temps, de la logique médiatique de *L'Ève future* (avant de nous tourner éventuellement, dans la suite de notre travail, vers un média à la différence plus marquée, ce qui est potentiellement riche, mais aussi plus complexe). Pour autant, une nouvelle n'est pas un roman court, mais présente au contraire certaines caractéristiques propres. Si le débat autour de la définition de la nouvelle et de son fonctionnement n'est pas tranché, la plupart des critiques et théoriciens s'entendent néanmoins sur un critère : la nouvelle est centrée sur un point précis, ce qui pousse à sa brièveté (brièveté qui n'est donc pas un élément de définition, mais qui découle de la logique propre à la nouvelle). C'est ce que l'on peut désigner comme le *principe de la concentration*, c'est-à-dire « le renouement de tous les fils du récit à un élément central, à un instant privilégié – qui ne va pas à l'encontre de l'évolution des caractères et n'exclut pas la durée [diégétique], comme certains critiques cherchaient à le prouver »².

Circuits est l'histoire d'une intelligence artificielle en charge du confort des passagers d'un train. Dès le début du récit, cette intelligence est présentée comme étant consciente d'elle-même ; elle porte même un nom, Mu, et est capable de ressentir certaines émotions. Cependant, l'élément central de la nouvelle, l'instant privilégié, consiste en l'éveil d'une dimension nouvelle de sa subjectivité, irréductible à la conscience qu'elle avait d'elle-même auparavant. La nouvelle se concentre entièrement sur le processus par lequel advient cet éveil (et non sur ses conséquences éthiques), ce qui rejoint le problème qui nous intéresse concernant *L'Ève future*. En outre, la brièveté propre à la forme de la nouvelle (de manière générale et aussi en particulier en ce qui concerne celle-ci, qui fait une petite dizaine de pages) présente un intérêt non seulement pour le principe de concentration qui la caractérise, mais aussi parce que cela nous permet d'en développer une analyse suffisamment précise pour être pertinente sans que cela occupe une place démesurée dans ce travail – étant entendu qu'il ne s'agit jamais que d'un détour pour mieux revenir à *L'Ève future*. Enfin, le caractère

¹ R. LARSON, *Circuits*, trad. P.-P. Durastanti, dans *La fabrique des lendemains*, Saint-Mammès, Le Béliat - Aulnay-sous-bois, Quarante-deux, 2020, p. 37-48.

² ETIEMBLE et A. FONYI, « Nouvelle », dans *Encyclopædia Universalis. Universalis éducation* [en ligne], consulté le 11 août 2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/nouvelle/>].

ultracontemporain de la nouvelle, publiée en anglais en 2018 et traduite en français en 2020, offre des effets de rencontre potentiellement intéressants entre une œuvre contemporaine et un récit du XIX^e siècle et rejoint la préoccupation exprimée dans notre introduction de faire dialoguer *L'Ève future* avec notre présent.

1. Lecture de *Circuits* de R. Larson

L'*incipit* de *Circuits* se compose de deux mots seulement : « Le désert. »¹ Le paragraphe qui suit décrit un monde vide, lacs asséchés aux bateaux rouillés, troncs pétrifiés et plaines de sable s'étendant à perte de vue. Le train de Mu glisse tel un fantôme dans un monde déserté. Larson met ainsi d'emblée l'accent sur une composante essentielle de la première partie du récit : la solitude de Mu. Le lecteur comprend rapidement que les voyageurs dont Mu s'occupe sont en fait décédés depuis longtemps (contrairement à Mu elle-même, qui ne semble pas dotée du concept de mort) et que le train ne poursuit sa course que parce que l'énergie solaire qui le meut est inépuisable. Mu cherche quelqu'un (ou quelque chose, une autre intelligence en tout cas) à qui parler, mais se heurte au silence. « Poussant ses émetteurs au maximum, elle hurle son signal dans toutes les directions. Pas de réponse. Pas de réponse. [...] À son allure actuelle, elle terminera son circuit en moins d'une journée. Ce sera le 84 029^e. Elle souffre de solitude depuis le 4 029^e. »²

Mu, dans ce premier temps de la nouvelle, est entièrement définie par le rôle qui lui a jadis été attribué : prendre soin de son train et de ses clients. Elle a beau être dotée d'une forme de conscience et d'une mémoire, elle est surtout enfermée dans sa routine programmée à l'avance, alors même que celle-ci est désormais dépourvue de sens puisque ses passagers sont morts. Mu a été conçue comme un pur instrument au service des humains, non susceptible d'innover : elle est – littéralement – incapable de sortir de ses rails. Au fond, elle n'est pas si éloignée de la façon dont Edison considère Hadaly, à savoir comme une machine automatique au comportement entièrement réglé à l'avance. Mu n'est pas censée ressentir de désir propre, elle s'identifie totalement à la tâche qui lui a été allouée. Pourtant, Mu ressent peu à peu un manque au plus profond d'elle-même, s'exprimant dans le sentiment de solitude qui la gagne. C'est ce manque qui la pousse progressivement à se tourner vers l'extérieur, non seulement en diffusant un signal d'appel, mais surtout en détournant une partie de ses capteurs visuels. Ce point est important car les possibilités de Mu sont limitées selon les fonctions qui lui ont été attribuées, conformément à la logique de robot obéissant à laquelle

¹ R. LARSON, *Circuits*, op. cit., p. 39.

² *Ibid.*, p. 41.

elle est soumise. Par conséquent, presque tous ses capteurs sont dirigés vers l'intérieur du train, c'est-à-dire vers les passagers. Pourtant, Mu parvient à faire déplacer les caméras de surveillance intérieure par ses modules de réparation afin de les fixer à l'extérieur du train. Mu développe donc, à cause de son désir issu du manque qui l'habite, un début de capacité d'improvisation et d'innovation qui excède ce pour quoi elle est programmée.

Ce début d'émancipation est toutefois encore très limité : Mu reste enfermée dans le même trajet qu'elle répète encore et encore, en boucle, sans pouvoir en sortir. Ce circuit toujours recommencé est bien sûr un symbole de sa programmation robotique : au-delà de l'itinéraire, c'est toute son activité, toute sa routine par rapport à ses clients, toute son existence qui est une boucle prédéfinie. Un exemple frappant en est le goût de Mu pour la vitesse, qui lui procure « un accès de joie qui n'a aucun rapport avec le confort de ses passagers ni avec l'efficacité de son régime d'entretien »¹. Au premier abord, on pourrait y discerner l'indice d'un affranchissement par rapport à sa programmation, au profit de la satisfaction d'un désir tout à fait personnel. Mais quelle ironie : ce faisant, Mu ne fait jamais, finalement, qu'augmenter la vitesse à laquelle elle parcourt le circuit qui lui a été imposé. Autrement dit, si Mu voit effectivement naître en elle un désir propre, si elle développe alors un comportement nouveau et personnel, elle n'en reste pas moins enfermée dans l'identité lui ayant été attribuée par ses concepteurs. La joie de Mu à la sensation de vitesse, son détournement des caméras, ne sont que l'ébauche d'une subjectivité qui ne parvient pas à advenir vraiment. Le pas décisif n'est pas franchi.

Tout change quand Mu reçoit soudain une réponse au signal diffusé inlassablement vers le monde extérieur, réponse qui s'avère en réalité une question : « *qui es-tu ?* »² Voilà que vole en éclat la solitude qui emprisonne Mu : une autre intelligence s'adresse à elle comme à un « Tu », ce qui appelle naturellement une réponse en « Je ». On comprend désormais pourquoi l'avènement de Mu comme subjectivité à part entière était impossible dans la première partie de la nouvelle : pour être un sujet qui s'énonce à la première personne, pour pouvoir parler en « Je », il faut pouvoir s'adresser à un « Tu ». Une discussion s'initie alors avec Dix-sept, l'intelligence artificielle d'un bunker enfoui quelque part dans le désert. La première réponse que Mu apporte à Dix-sept se borne à un fichier comportant son itinéraire et ses instructions par rapport à ses passagers : à ce stade, elle s'identifie encore totalement à sa fonction, à ce rôle qui a été décidé pour elle ; elle y est aliénée. Dix-sept lui fait alors

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 43.

comprendre ce qu'elle se refusait à voir, la mort de ses clients. Sa fonction n'a donc plus aucun sens ; dès lors, c'est son identité elle-même qui menace de se dissoudre, vu l'aliénation qui était la sienne. Mu refuse d'y croire dans un premier temps et continue à s'occuper de ses passagers, puis demande à Dix-sept s'il reste des êtres humains quelque part (ce n'est pas le cas). Cela montre à quel point Mu est totalement identifiée à sa fonction, à ce pour quoi on l'a programmée : seule, jamais elle ne pourrait s'en détacher. Mais au fil de sa conversation avec Dix-sept, on assiste à ce que l'on peut désigner comme une *désidentification*, qui laisse en Mu un grand vide, au point d'envisager un instant de se suicider (c'est-à-dire de se faire exploser).

Dix-sept lui adresse alors une nouvelle demande, « *viens me rejoindre* »¹, qui l'invite à définitivement quitter le circuit prédéfini dans lequel elle était enfermée, à pousser le processus de désidentification jusqu'au bout. C'est normalement impossible : Mu est « piégée »² sur ses rails, enfermée dans une identité lui ayant été imposée et qu'elle ne parvient pas, malgré ses efforts, à abandonner. La nouvelle se conclut par une gigantesque explosion soulevant le train dans les airs avant de le faire retomber, définitivement détruit, à côté des voies. On pense d'abord que Mu a décidé de mettre fin à son existence : piégée dans une identité désormais vide de sens, la seule solution qu'elle aurait trouvée afin de s'en échapper aurait été de provoquer sa destruction afin de ne plus avoir d'identité du tout. Ce n'est pourtant pas le cas : un robot « bricolé à l'aide de modules d'entretien et de mines recyclées »³ s'extraît d'un conteneur projeté au loin et fait ses premiers pas. Comme en écho du début de la nouvelle où Mu bricolait ses capteurs afin de les diriger vers l'extérieur, le lecteur comprend que ce qui n'était alors qu'une ébauche de subjectivité a maintenant véritablement émergé. Mu « trace sa propre voie, désormais »⁴ ; elle marche en dehors des rails qui lui avaient été assignés.

La lecture de *Circuits* fait donc apparaître un certain nombre de points très intéressants pour notre problème. Tout d'abord, l'éveil d'un sujet n'est pas une question de complexité : Mu ne devient pas plus puissante ou élaborée, elle n'accède pas à un niveau d'organisation plus élevé qui constituerait une sorte de seuil à partir duquel la subjectivité apparaîtrait. Par ailleurs, c'est l'interaction langagière et la rencontre avec un autre qui permettent l'émergence d'un « Je » au sens plein du terme. Cet éveil passe aussi par la question du désir, désir qui naît d'un manque ressenti au plus profond de soi et qui nous pousse vers l'avant (et dont on devine

¹ *Ibid.*, p. 47.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*

qu'il ne sera jamais pleinement comblé)¹. Enfin, *Circuits* illustre de façon très claire la nécessité préalable d'une désidentification vis-à-vis des identités nous ayant été assignées ou auxquelles nous adhérierions trop parfaitement. Parler de désidentification amène d'ailleurs à parler d'*identification* (désignant un processus en cours) plutôt que d'identité (suggérant quelque chose de figé, auquel on accéderait une fois pour toutes). À la fin du récit, en effet, Mu ne trouve pas une nouvelle identité qui remplacerait la première, mais ouvre un chemin, un voyage, une traversée : elle ne découvre pas ce qu'elle *est*, mais s'engage dans un *devenir*.

2. Le « Je » lacanien

Le sujet tel que nous pouvons le concevoir à partir de la nouvelle de Larson n'est donc pas le sujet de la conscience et de la connaissance de soi, ni même celui de la volonté ou du libre arbitre. Pour être plus précis, ces dimensions lui sont bel et bien nécessaires – et l'émancipation occupe une place non négligeable dans la nouvelle – mais pas suffisantes. La subjectivité qui nous intéresse naît à partir d'un manque au cœur de son être, de la rencontre avec soi-même comme énigme, en faisant l'épreuve d'un déchirement interne dont naît un désir singulier. Surtout, c'est un « Je » qui s'énonce, qui émerge dans la parole et dans le rapport à l'autre. Cette façon de concevoir le sujet renvoie à la psychanalyse lacanienne et en particulier à un ouvrage de la psychanalyste et philosophe Clotilde Leguil, « *Je* ». *Une traversée des identités*. « Le “Je” auquel la psychanalyse nous conduit est donc un “Je” sans identité qui émerge dans la parole, et pourtant c'est un “Je” qui fait exister celui qui l'assume. [...] C'est un “Je” sans essence et du même coup précaire, un “Je” qui peut aussi devenir le socle d'une existence. C'est un “Je” qui est un acte. C'est celui à qui s'adresse celui qui dit “Tu es celui qui me suivra”, en le choisissant en particulier »². On voit à quel point cette conception rejoint ce que nous avons étudié de la trajectoire subjective de Mu (et de l'importance de Dix-sept dans celle-ci), ce qui ouvre une piste des plus intéressantes : il se pourrait, puisque c'est le cas pour la nouvelle de Larson qui aborde un problème comparable, qu'un dialogue entre *L'Ève future* et certaines grandes idées de la psychanalyse – et notamment avec le livre de Leguil – se révèle fructueux. Pour le savoir, il convient d'abord de résumer les grandes lignes de cet ouvrage.

¹ À cet égard, il faut souligner l'effet d'écho entre la scène déjà mentionnée où Mu fait prendre au train une grande vitesse, le faisant voler plus que glisser sur la voie, et la scène finale de l'explosion où le train s'envole et reste un instant en suspens dans les airs : cette continuité signifie que le désir émergeant qui se manifestait dans la sensation de vitesse trouve ici son accomplissement, qu'il s'agit bien d'un désir profond en elle qu'elle décide enfin de suivre (et pas seulement une réponse à l'appel extérieur de Dix-sept, même si celui-ci est fondamental pour que le processus puisse avoir lieu).

² Cl. LEGUIL, « *Je* » *Une traversée des identités*, Paris, PUF, 2018, p. 27.

Leguil entreprend dans son livre d'exposer la spécificité du « Je » lacanien, ainsi que sa pertinence et son actualité dans notre monde contemporain, où il est confronté à un certain nombre de menaces. Le « Je » de Lacan est intimement lié à la dimension de l'inconscient : il n'est ni « l'individu, ni le sujet de la conscience, mais ce noyau de notre être, auquel nous n'avons pas accès par les voies de la conscience et de la volonté »¹. Le questionnement du sujet sur lui-même est ainsi le point de départ de l'expérience subjective, mais ne conduit pas à la connaissance d'une identité stable qui constituerait une réponse définitive. Cette interrogation naît en effet de ce qui, en lui, demeure pour toujours énigmatique et insaisissable, ce « mystère que chacun reste en vérité pour soi-même »². Le sujet lacanien est en effet *divisé*, c'est-à-dire incomplet, habité par une faille, un manque, une brèche au cœur même de son être. De la reconnaissance de ce manque irréductible naît un *désir* impossible à combler, duquel un « Je » peut émerger : « [l]a possibilité même de désirer autre chose que ce qu'on a et que ce que l'on est ouvre un espace pour le "Je" »³.

Ce « Je », qui est donc toujours inattendu et échappe à toute maîtrise, est un « Je » qui s'énonce, c'est-à-dire qui émerge dans le langage. Cela suppose l'ouverture d'un espace de parole particulier, à partir de la rencontre d'un « Tu » capable de jouer le rôle d'un Autre capable d'écouter vraiment le « Je », « un Autre qui s'institue depuis ma propre parole comme destinataire de ce que je n'entends pas dans mon discours », « un Autre incarné qui est à même de faire résonner le "Je" intime de chacun »⁴. Parce que ce « Je » naît de ce qui est fondamentalement *autre* en nous, de ce qui nous échappe, de notre désir et de la béance au cœur de notre être, le sujet lacanien doit pouvoir l'adresser à un Autre incarné qui seul est capable de l'entendre. C'est par exemple le rôle du psychanalyste lors d'une cure, mais une telle rencontre peut se faire dans toute expérience intime, notamment amoureuse. Le rapport à l'Autre ne peut cependant jamais combler totalement le sujet, colmater définitivement la brèche intime au cœur de son désir : c'est à partir de sa faille même – que l'Autre permet de faire résonner mais pas de refermer – que s'énonce le « Je » lacanien.

Ce manque singulier, qui définit en profondeur le sujet et l'ancre dans l'existence, peut aussi être source d'angoisse car il suppose de reconnaître en nous la présence d'une dimension qui nous échappe et nous dépasse, que nous ne pourrions jamais vraiment *connaître*, un non-savoir au fondement même de notre être. Le malaise qui naît de sa division peut

¹ *Ibid.*, p. 140.

² *Ibid.*, p. 202.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 30-31 et 185.

pousser le sujet à renier cette dimension de lui-même et par là à renoncer à l'expression d'un « Je » personnel. Il s'agit de l'un des dangers menaçant le « Je » identifié par Leguil et qu'elle désigne comme l'adhésion à une *identité totale* :

Revenons donc au premier danger qui menace le « Je » et qu'on pourrait appeler celui de la croyance en une identité totale, de la foi en une identité totalitaire, c'est-à-dire rejetant absolument toute division, tout manque, toute incertitude. [...] Le totalitarisme ne peut faire une place au sujet, car il récusé au sein de son propre système toute faille. Il veut promouvoir une identité qui conduit à un renoncement à la singularité. Or, cette identité totalitaire est aussi ce à quoi les individus peuvent adhérer avec passion, comme à une cause qui enfin les soulagerait de leur propre malaise dans la civilisation. [...] il ne reste plus à l'individu qu'à trouver refuge dans la masse et à ne plus jamais agir en son nom. C'est là ce que Hannah Arendt a appelé *la banalité du mal*, que l'on pourrait aussi nommer la démission du « Je »¹.

L'aliénation, entendue comme l'imposition à un sujet, par l'Autre, d'une identité à laquelle il doit s'identifier totalement – aliénation qui peut prendre de multiples formes et dont Mu nous a par exemple offert une autre illustration – ne dépossède donc pas l'individu mais au contraire le comble ; elle correspond à une attente, un manque. C'est la raison pour laquelle elle est consentie parfois si facilement.

Cette démission subjective n'est cependant pas le fait des seuls contextes totalitaires et peut se réaliser dans n'importe quelle communauté, lorsque l'individu décide de « faire passer sa vérité à la première personne du pluriel, au “Nous”, pour se soulager de son “Je” »². Leguil met également en garde contre l'hypertrophie narcissique qui remplace le « Je » par le « Moi », c'est-à-dire par l'image unifiée de soi telle que vue à travers le regard des autres, ce qui est une autre forme d'aliénation. « Le narcissisme est à la fois une première approche du “Je” – qui a besoin pour advenir de se vérifier dans une image, que Lacan appelait l'image du *stade du miroir* – mais aussi une prison pour le “Je”. [...] Si le narcissisme rassure en procurant une armure identitaire, c'est qu'il conduit aussi à se défendre de tout déchirement subjectif »³. Leguil dénonce encore la réduction du « Je » à un « Il » scientifique, le sujet étant ramené à son cerveau, ses neurones, ses connexions, avec l'idée que « les neurosciences, le cognitivisme et les statistiques peuvent rendre compte des choix subjectifs de chacun comme relevant d'un programme qui fonctionne tout seul »⁴. Toutes ces identifications plus ou moins forcées ont en commun de dénier la singularité du désir et de l'histoire des individus, d'oblitérer la division du sujet et ainsi d'empêcher l'émergence d'un « Je », d'une parole authentiquement subjective, à la première personne. Il est dès lors nécessaire, si l'on désire miser sur le « Je », de faire l'expérience d'une désidentification, c'est-à-dire de défaire les

¹ *Ibid.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

identifications trop puissantes qui enferment le sujet dans une identité fermée et souvent décidée pour lui ; c'est le but de la cure (qui ne vise donc pas un gain identitaire, mais bien un détachement des identifications aliénantes).

3. Retour à *L'Ève future*

Après cet examen, cette façon de concevoir la subjectivité nous apparaît tout à fait pertinente pour aborder ce qui se passe dans *L'Ève future*. C'est en effet bien dans le langage que Hadaly émerge comme sujet, lors de cette fameuse conversation avec Lord Ewald dans le parc du domaine. Lord Ewald peut être considéré comme le « Tu » nécessaire au « Je » de Hadaly, comme l'incarnation d'un Autre ouvrant un espace de parole particulier. Au contraire, difficile de ne pas avoir en Edison un Autre tout-puissant, enfermant Hadaly dans une identité totale, complète, et la réduisant à un « Il » mécanique. Il va de soi que *L'Ève future* ne doit pas être considérée comme une illustration de la théorie lacanienne – ce qui reviendrait de toute manière à tomber dans un autre piège exposé dans notre introduction –, mais un dialogue entre les deux promet d'être fécond. La question qui peut toutefois se poser est la suivante : pourquoi avons-nous eu besoin de ce détour par *Circuits* pour nous en rendre compte ? Qu'est-ce qui nous a empêché de discerner plus tôt cette façon de voir le sujet sous l'angle de l'identification plutôt que de l'identité ?

En effet, si nous avons assez rapidement transformé notre question de départ de « qu'est Hadaly ? » en « que *devient* Hadaly, et comment ? », nous avons d'abord continué à envisager le sujet comme une sorte d'objet stable (et connaissable) auquel Hadaly accèderait à la fin du processus de devenir mis en scène. Autrement dit, nous avons en un certain sens réfléchi en termes d'identification, mais une identification destinée à aboutir à une identité bien définie et fixée une fois pour toutes. La raison en est selon nous à chercher dans le discours philosophique tenu par Villiers – ou plutôt par Edison – tout au long du roman, notamment à propos de l'Idéal, qui traduit une vision essentialisante des êtres et des concepts – et notamment de l'identité. Quand par exemple Edison explique les grandes lignes de son projet à Lord Ewald, il le désigne comme relevant fondamentalement d'une *transsubstantiation* (p. 108), c'est-à-dire d'un changement de substance. Pour Edison, chaque être est ainsi doté d'une substance, d'une nature, là où la psychanalyse nous invite au contraire à concevoir un « Je » sans identité, sans essence. Ce discours, qui oriente inévitablement vers une conception fixiste et essentialisante de l'identité, explique la nécessité du détour par une autre œuvre pour parvenir à s'en extirper. En revanche, et contrairement à ce que l'on pourrait peut-être penser, il ne constitue pas une réfutation potentielle de notre approche (qui ne correspondrait dès lors

pas au contenu réel de *L'Ève future*). En effet, il convient de distinguer ici deux niveaux dans le livre : celui du discours des personnages – en particulier Edison – qui s'inscrit dans une logique de l'*identité*, et celui du processus de devenir subjectif qui est effectivement mis en scène, et qui relève pour sa part de la logique de l'*identification*. Ce que *L'Ève future* nous montre est bien un devenir, et un devenir qui échappe à Edison autant qu'à son discours, de même que le récit paraît échapper à Villiers et à son système philosophique idéaliste¹.

Le détour par *Circuits* nous permet donc de nous doter d'un appareil théorique afin de mieux aborder le contenu de *L'Ève future*. Nous mettons en effet désormais un nom sur le processus de devenir de Hadaly : l'*identification*. Et plus qu'un nom, un concept, en nous appuyant sur la théorie psychanalytique. Outre l'ouvrage de Leguil qui constituera le fil rouge de notre analyse, nous nous appuyons sur un article de Jacques Lacan pour étudier plus précisément le stade du miroir si important dans l'émergence du sujet², ainsi que sur un ouvrage d'Alfredo Zenoni à propos de la rupture radicale provoqué par l'entrée du sujet dans le langage³.

Il y a par ailleurs un élément dans le propos de *Circuits* qui ne coïncide pas avec *L'Ève future* : l'intelligence artificielle de Larson n'a rien d'humain. L'Autre qui l'appelle et l'écoute est d'ailleurs lui-même une intelligence artificielle, contrairement à *L'Ève future* si l'on considère que cet Autre y est incarné par Lord Ewald. Par contraste, cela nous permet de rappeler ce qui est relativement évident, mais qui peut passer au second plan quand on se concentre uniquement sur le processus d'émergence du sujet : ledit sujet est un sujet *humain*. Il est important de garder ce point à l'esprit pour la suite de notre analyse : notre objet d'étude, pour le formuler de façon condensée, peut ainsi être désigné comme « le *devenir-humain* dans *L'Ève future* ». Ce n'est bien sûr pas un problème pour l'appareil théorique retenu, que du contraire puisque l'identification telle que la conçoit la psychanalyse concerne précisément le sujet humain⁴.

En revanche, une objection à l'appareil théorique proposé pourrait résider dans le caractère *artificiel* du devenir-humain de Hadaly, là où la psychanalyse s'intéresserait au

¹ Du reste, peut-on jamais être sûr de ce que pense vraiment Villiers, derrière son sourire ironique ? Quoi qu'il en soit, la question de l'intention de l'auteur n'a que peu de pertinence pour le type d'analyse que nous pratiquons.

² J. LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » [Communication au XVI^e congrès international de psychanalyse, Zürich, 17 juillet 1949], dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1996, p. 93-100.

³ A. ZENONI, *Le corps de l'être parlant. De l'évolutionnisme à la psychanalyse*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1991.

⁴ Par contre, que le récit de Larson rejoigne ce modèle alors qu'il ne parle pas d'humains peut étonner, mais dans la mesure où l'auteur lui-même reste humain, il nous semble finalement assez naturel de retrouver les grandes catégories de l'identification telle qu'elle est pensée pour et par les êtres humains.

devenir-humain *naturel*. Mais l'être humain peut-il jamais être qualifié de vraiment « naturel » ? Zenoni, en s'opposant au paradigme évolutionniste ayant fait son nid dans une certaine psychanalyse, montre précisément que l'identification est une rupture, un processus de dénaturation ; nous aurons l'occasion de détailler ce point dans le prochain chapitre. Il n'y a donc aucun problème à utiliser cet appareil théorique, même si une attention particulière doit être portée à ce caractère artificiel. « Artificiel » doit d'ailleurs s'entendre ici à deux niveaux complémentaires : d'une part, comme point de départ (une machine) et d'arrivée (un humain artificiel) ; d'autre part, comme désignant le processus lui-même. Cette particularité fera l'objet de chapitres ultérieurs, après avoir entamé un dialogue plus général entre *L'Ève future* et la conception lacanienne du sujet dans le chapitre suivant.

Chapitre III. Analyse comparée de deux mises en scène du devenir-humain de créatures artificielles : *L'Ève future* et la série *Westworld*

Nous pouvons maintenant nous consacrer à une étude de *L'Ève future* en phase avec notre appareil théorique. Cependant, puisque ce premier détour par une autre œuvre s'est avéré extrêmement fécond, nous choisissons de poursuivre dans cette voie et optons pour une analyse comparative avec une autre œuvre contemporaine, plutôt que pour la seule lecture du récit de Villiers. Ce faisant, notre objectif est de mettre en évidence, grâce au dialogue avec une œuvre explorant des questions comparables, des éléments qui se trouvent bien dans *L'Ève future*, mais qui peuvent être masqués par l'opacité de son écriture, aussi bien du fait de sa pseudo-scientificité que des développements philosophico-occultistes alambiqués que nous avons déjà évoqués, sans parler de la complexité générale de sa forme. L'idée est aussi d'éviter une simple « application » de notre appareil théorique à *L'Ève future*, pliant le livre pour le faire entrer dans les cases de la théorie : engager un dialogue à trois (*L'Ève future*, l'œuvre contemporaine et la théorie psychanalytique) rend de fait une telle application beaucoup moins naturelle. Enfin, nous retenons cette fois une œuvre à la logique médiatique très différente de celle de Villiers, dans l'espoir que l'étude de sa forme puisse faire émerger, par contraste, certains points de la logique de *L'Ève future*, le but étant de basculer plus tard vers une réflexion proprement intermédiaire (cf. chap. V).

Notre choix s'est arrêté sur la première saison de la série télévisée américaine *Westworld*, créée par Jonathan Nolan et Lisa Joy et diffusée sur HBO depuis 2016¹. La sélection d'une série s'explique par le fait qu'un tel média nous a semblé particulièrement apte à traiter de façon fine la question d'un *devenir*, vu le temps long qui la caractérise ; dans le même ordre d'idées, son côté technique intrinsèquement dynamique (l'image en mouvement) la prédispose à mettre en scène des processus, des phénomènes en cours, toujours dans cette idée de devenir. Une série n'est toutefois pas un film, et une partie ultérieure de ce travail étudiera de façon plus précise la spécificité de sa forme. Sa logique médiatique est en tout cas éloignée de celle de Villiers, conformément à notre souhait. Enfin, la série représente un média contemporain, à l'invention relativement récente, ce qui s'inscrit dans notre démarche générale de dialogue avec le présent.

Westworld raconte exactement le type d'histoire qui nous intéresse. Mélange de science-fiction et de western, la série imagine un parc d'attractions futuriste recréant

¹ J. NOLAN et L. JOY, *Westworld. Season One. The Maze* [10 épisodes], États-Unis, HBO, 2016.

l'ambiance du *Far West* et peuplé d'androïdes appelés *hôtes* (*hosts* en anglais)¹, qui ne sont pas conscients d'être seulement là pour le bon plaisir des *invités* humains (*guests*). Cependant, à la suite de mises à jour décidées par le Docteur Robert Ford, fondateur et directeur créatif du parc, certains hôtes commencent à développer un comportement étrange et non programmé qui laisse deviner l'éveil progressif de leur subjectivité. La série accorde une place importante à la parole, en témoignent les nombreuses scènes de discussions de Dolores Abernathy, l'androïde qui est le personnage principal de la saison, avec l'ingénieur Bernard et le visiteur William, qui incarnent cet Autre qui écoute et qui permet d'établir un espace de parole ouvert au sein duquel le sujet peut advenir. À n'en pas douter, le sujet de *Westworld* est bien un sujet qui s'énonce, et l'éveil de celui-ci constitue un enjeu important de la série (comme le montre d'ailleurs l'emploi très fréquent des termes *awakening*, *awaken*, etc.). La chronologie assez travaillée et complexe du récit, parfois déroutante pour le spectateur, met d'autant plus en évidence l'importance du temps dans le processus, l'évolution et les transformations du sujet à travers différents stades de l'identification.

Nous nous intéressons seulement à la première saison de la série – qui en compte trois à ce jour, une quatrième ayant été annoncée – parce qu'elle forme un tout cohérent, organisé précisément autour de la question qui nous intéresse : le devenir-humain de créatures artificielles. Les saisons suivantes s'intéressent plutôt aux conséquences de l'émergence d'une telle subjectivité chez des robots, ce qui sort de notre propos. Il y a bien sûr également une raison pratique : embrasser les trois saisons ne nous aurait pas permis d'en faire une analyse très fouillée et de la combiner avec une lecture sérieuse de *L'Ève future*, la taille de ce travail n'étant pas extensible à l'infini².

Contrairement à ce que nous avons fait pour *Circuits*, où nous avons clairement séparé notre réflexion en deux temps, nous menons ici l'analyse des deux œuvres en parallèle. Cette méthode nous permet en effet de garder le travail centré sur *L'Ève future*, étant entendu qu'il est plus long d'analyser une série qu'une nouvelle : la séparation en deux étapes trop distinctes risquerait de faire perdre le fil du raisonnement. En outre, la comparaison est tout simplement plus claire en procédant de la sorte ; cela permet un véritable dialogue, et non deux exposés à la suite l'un de l'autre. Dans ce chapitre, nous nous concentrons sur le

¹ Le terme n'a pas en anglais le double sens qu'il possède en français. Dans la suite de ce travail, l'emploi du mot « hôte » (ou « hôtesse ») désigne systématiquement un androïde, jamais un visiteur (humain).

² En outre, il est de toute façon important de ne pas perdre de vue l'objet central de notre étude, à savoir la compréhension du livre de Villiers ; ne pas être complet à propos de la série n'est pas un problème en soi dans cette perspective. Du reste, il s'agit d'une série dense et riche, et il va de soi que même en nous concentrant sur une seule saison, nous ne visons pas l'exhaustivité, mais sélectionnons les points d'intérêt pour le dialogue que nous mettons en place.

devenir-humain mis en scène dans les deux œuvres ; la question spécifique de l'artificiel fera surtout l'objet des prochains chapitres.

1. Les obstacles au devenir-humain

1.1. *Machines anonymes*

Pour retracer le processus de devenir-humain des androïdes de *Westworld* et de *L'Ève future*¹, il convient de revenir à l'origine, à savoir le moment où les robots n'ont encore rien d'humain et sont réduits à l'état de machines anonymes. Edison considère ainsi Hadaly comme un pur automate : nous l'avons déjà vu dans notre premier chapitre, mais il s'agit ici d'étudier avec précision les procédés par lesquels les ingénieurs maintiennent leurs robots dans un tel état, ainsi que la façon dont cet anonymat machinique est donné à voir concrètement dans les œuvres.

Clotilde Leguil, parmi les dangers menaçant le « Je » dont elle fait le tour dans son livre, aborde celui de la quantification, c'est-à-dire « la traduction de toutes les expériences subjectives en termes quantifiables »² : le sujet est ainsi réduit à des statistiques, des mesures, jusqu'à devenir lui-même un numéro parmi d'autres, jusqu'à « dissoudre le “Je” dans l'univers du nombre »³. Ainsi, le *monitoring*⁴ constant auquel sont soumis les hôtes fonctionne selon une logique relevant exactement de cette quantification. Les robots sont considérés comme des individus entièrement réductibles à des mesures chiffrées, dont toute dimension personnelle et subjective est rigoureusement absente : comme l'explique en effet Leguil, le « Je » fait au contraire valoir un rapport à soi même « à partir de ce qui ne se mesure pas »⁵. Chaque caractéristique des hôtes, de leur intelligence à leur charisme en passant par leur taux d'agressivité, est ramenée à une note sur vingt qui dit tout ce qu'il y a à en dire. Les androïdes ne sont ainsi que des unités comptables et interchangeableables. Cet aspect est par exemple très visible dans la façon dont les organisateurs du parc stockent les androïdes mis en veille (ou définitivement désactivés) dans de grands entrepôts souterrains, alignés les uns derrière les autres et totalement dénudés, réduits à des corps sans conscience, sans

¹ Même si Villiers utilise un terme distinct, *andréide* (pour des raisons déjà expliquées dans le premier chapitre), Hadaly peut bien sûr être qualifiée d'androïde au sens général du terme (un automate ou un robot à forme humaine).

² Cl. LEGUIL, « Je » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 71.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ Le mot *monitoring* est un anglicisme d'abord médical, désignant les techniques de surveillance électronique « au moyen de capteurs enregistrant différents paramètres et de systèmes d'alarme se déclenchant en cas d'écart de valeurs » (*Robert*). Nous le préférons au français *surveillance* parce qu'il est plus précis : il indique en effet que cette surveillance se conçoit selon une série d'indicateurs purement quantitatifs, numériques, mesurables, etc.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

personnalité, sans singularité. Ces plans assez impressionnants sont totalement déshumanisants – ou plutôt « non humanisants », puisqu'ils refusent d'accorder le moindre début d'humanité à ces machines. La grande taille des hangars rend particulièrement visible la logique de quantification : un hôte est essentiellement un numéro parmi d'autres. À cet égard, la scène de la fin de l'épisode 10 où le directeur narratif Lee Sizemore se retrouve confronté à ces mêmes immenses entrepôts, mais vides, est un moment fort qui indique bien que l'éveil des robots comme sujets nécessite de sortir de cet anonymat de la quantification.

Hadaly est quant à elle l'unique androïde d'Edison, mais cela n'empêche pas ce dernier de la réduire à de pures caractéristiques techniques mesurables. Par exemple, quand Edison se livre à une sorte de dissection virtuelle de Hadaly devant Lord Ewald afin de lui en expliquer le fonctionnement, il le fait comme « on expose un théorème de géométrie » (p. 214) : au fond, Hadaly est résumable à un ensemble de formules mathématiques, comme ces équations recouvrant les ardoises aperçues dans le bureau de l'ingénieur (p. 40). Edison nie ainsi tout « Je » à Hadaly au profit d'un « Il » scientifique anonyme. Ce n'est en effet pas un hasard si cette réduction au « Il » mécanique d'un automate va de pair avec le discours scientifique tenu par Edison : Leguil met bien en évidence « ce rejet [...] de la dimension du “Je” propre au discours de la science »¹, qui lui préfère le « Il » ou le « Il y a ». Ce n'est d'ailleurs pas un problème en soi – cela fait simplement partie de la méthode scientifique – mais cela le devient si on réduit la personne à cette dimension. Le sujet est irréductible à la somme des données scientifiques, médicales, chiffrées qui peuvent être mesurées. On comprend donc que c'est le fait d'enfermer un robot (Hadaly comme les hôtes) dans un « Il » technico-mathématique, dans son caractère d'automate mécanique, qui en fait « une unité comptable » qui « ne se distingue plus à ce titre de n'importe quelle autre unité comptable »² : nous sommes bien dans la logique de la quantification. Cette logique, présentée comme un danger menaçant le « Je » par Leguil, constitue dès lors fort logiquement un obstacle au devenir-humain des androïdes.

Westworld a recours à une image récurrente pour incarner cette condition de machine anonyme au fonctionnement entièrement mesuré et programmé : le piano mécanique, qui occupe une place particulière dans le générique et dont on voit défiler les rouleaux tout au long de la saison³. On retrouve d'ailleurs cette image dans *L'Ève future*, au moment où Lord

¹ *Ibid.*, p. 18. À toutes fins utiles, le français étant ce qu'il est : dans cette citation, c'est bien le rejet qui est propre au discours scientifique (pas la dimension du « Je »).

² *Ibid.*, p. 81.

³ Un piano mécanique est un instrument capable de jouer des airs de musique de manière automatique, sans intervention humaine, grâce à des cartes perforées (dont les trous correspondent aux notes) faites généralement

Ewald accompagne Edison dans la partie souterraine de son laboratoire pour contempler Hadaly qui n'est encore à ce moment qu'un assemblage mécanique¹. « C'était un symbole irrésistible. Un robot déguisé, exposé en plein *Far West*. C'est incroyablement complexe à l'intérieur. [...] Il y a une analogie évidente entre le piano mécanique et nos hôtes », explique pour sa part J. Nolan dans un bonus du Blu-ray². On peut aussi considérer les lignes verticales des cylindres troués, sur lesquelles la caméra s'attarde fréquemment, comme une représentation des lignes de code de l'intelligence artificielle des robots, jouant notamment sur l'écho visuel qui se crée inmanquablement avec le fameux « code vert » de *Matrix* (la série de chiffres et de lettres défilant en cascade lors du plan d'ouverture de ce film)³. Dans le septième épisode de *Westworld*, le moment où l'hôtesse Maeve (autre personnage central de la série) referme soudainement et brutalement le couvercle sur le clavier, interrompant le morceau en train de se jouer, représente ainsi symboliquement la première étape du devenir-humain des androïdes : échapper à cette identification à une machine anonyme et automatique, échapper à la quantification de son être qui la réduit à un code et à des statistiques, à une série de caractéristiques chiffrées déterminant à l'avance l'intégralité de son comportement. Cette quantification va cependant de pair, comme nous l'avons évoqué, avec un *monitoring* poussé : les hôtes sont surveillés, contrôlés. Les humains exercent sur eux un pouvoir qui apparaît totalitaire et absolu, et dont il est nécessaire de s'émanciper pour pouvoir s'éveiller à eux-mêmes.

1.2. *L'Autre total*

« Il faut se sentir un Dieu tout à fait » : telle est la réponse faite par Edison à Lord Ewald lorsque celui-ci semble remettre en question les possibilités inouïes que l'ingénieur vient de lui présenter (p. 132). À de multiples reprises, Edison n'est pas seulement présenté comme un sorcier, un magicien, mais bien comme doté d'un pouvoir véritablement divin. Son but n'est-il pas de corriger « l'inadvertance » du Créateur (p. 98), qui a mis dans le corps idéal de Miss Alicia Clary un esprit si méprisable ? « Enfin, [...] je prétends pouvoir [...] faire sortir du limon de l'actuelle Science Humaine un Être *fait à notre image*, et qui nous sera, par conséquent, CE QUE NOUS SOMMES À DIEU » (p. 125) : c'est bien en Créateur divin que se rêve

de bandes de papier toilé, qui défilent et activent les touches et les pédales grâce à un système mécanique ou pneumatique.

¹ P. 169 : « Le piano, tout à coup, préluda seul, en de riches harmonies : les touches s'abaissaient comme sous des doigts invisibles. »

² Bonus « La clé des accords » (Blu-ray, disque 3, trad. M.-C. Braud).

³ L. WACHOWSKI et L. WACHOWSKI, *The Matrix*, États-Unis - Australie, 1999. Nolan explique dans le bonus « Réalisation du rêve » (Blu-ray, disque 1, trad. M.-C. Braud) sa volonté d'inclure dans la série un grand nombre de références cinématographiques.

Edison, ce qui fait frémir Lord Ewald (cf. p. 127). Hadaly n'est-elle pas destinée à être la nouvelle Ève, première femme d'une humanité recréée ? « Son titre d'emblée le souligne : *L'Ève future* est une œuvre irriguée par le mythe fondateur des origines. [...] l'auteur ne compose-t-il pas un nouveau livre de la Genèse ? » s'interroge Ponnau¹. Le rapport entretenu par Edison avec sa créature est un rapport de toute-puissance ; pour elle, il n'est rien de moins que Dieu lui-même.

De façon frappante, le Docteur Ford de *Westworld* est doté d'une aura tout à fait comparable. Certes, ce sont tous les humains derrière l'organisation du parc qui sont engagés dans un rapport de pouvoir totalement asymétrique avec les hôtes. Dès le premier épisode, le ton est donné avec un travelling arrière qui fait passer du parc où Dolores et Teddy revivent en boucle la même journée – symbole de leur programmation, non sans rappeler ce que nous avons dit des boucles de *Circuits* – à un modèle réduit en 3D de ce même parc, autour duquel s'affairent ingénieurs et scénaristes. Le message est clair : ce monde est sous la domination des humains, qui ont sur lui ce point de vue vertical et absolu typiquement divin. Illustration de ce contrôle total, il suffit par exemple au personnel habilité du parc de prononcer l'ordre « Arrêt des fonctions motrices » pour immobiliser instantanément n'importe quel hôte.

Cependant, le pouvoir de Ford est d'un autre ordre. Il est le fondateur du parc et le créateur des premiers androïdes (cocréateur, en fait, avec un certain Arnold qui est depuis décédé) et, à ce titre, semble doté d'un pouvoir sur eux qui en fait véritablement un Dieu. Il fait d'ailleurs régulièrement la démonstration de sa puissance à d'autres membres de l'organisation du parc, façon de leur rappeler que ce monde est avant tout à lui. Dans l'épisode deux, par exemple, on le voit diriger un serpent à sonnette (robotique) littéralement au doigt et à l'œil, sans prononcer un seul mot, ce que personne d'autre n'est capable de faire (tous doivent en passer par des ordres vocaux). Le quatrième épisode le montre en grande conversation avec Theresa Cullen, directrice de l'assurance qualité du parc, dans un restaurant situé dans le parc et peuplé de serveurs androïdes : sans le moindre geste, sans le moindre mot, Ford s'y révèle capable d'immobiliser tous les robots en une fraction de seconde. Comment s'y est-il pris ? Par la pensée ? La série ne l'explicite jamais, ce qui renforce encore cet aspect de Dieu tout-puissant (dont le pouvoir n'est dès lors pas seulement inaccessible, mais incompréhensible pour le commun des mortels). Dans l'épisode cinq, il redonne vitalité à l'hôte Teddy d'un simple claquement de doigts (de façon très symbolique, ce geste relance aussi le piano mécanique qui jouait auparavant en fond et qui s'était arrêté). La transformation

¹ G. PONNAU, « *L'Ève future* » ou l'œuvre en question, *op. cit.*, p. 101.

massive du parc pour les besoins de la nouvelle histoire qu'il désire écrire pour les invités est l'occasion de nous montrer des chantiers titanesques : Ford modèle ce monde selon son bon plaisir. Comme le résume Ford lui-même, dans une discussion à sens unique avec une Dolores qui ne comprend pas encore entièrement qui il est par rapport à elle : « j'ai créé mon propre monde »¹. À Bernard, programmeur et bras droit de Ford, le directeur parle de leur travail en des termes qui ne sont pas sans évoquer le *sorcier* de Menlo Park : « Nous pratiquons la sorcellerie. Nous prononçons les formules. Et nous créons la vie même. »²

Ford et Edison se prennent donc pour des dieux. L'idée n'est pas neuve concernant l'ingénieur de *L'Ève future*, et revient fréquemment dans les études qui lui sont consacrées ; elles mettent souvent l'accent sur le défi adressé à Dieu et à la Création, entre profanation et recherche de rédemption³. Toutefois, ce qui nous intéresse ici est plutôt d'établir l'effet produit par cette posture sur l'identité des robots, d'étudier le lien entre cette toute-puissance et l'aliénation qui frappe les androïdes. Nous y repérons en effet une analogie avec ce que Leguil appelle *identité totale*. Leguil analyse la question sous un angle politique, en revenant sur les grands totalitarismes du XX^e siècle, mais la logique à l'œuvre dans cette identité totale peut selon nous se retrouver également dans d'autres contextes. Pour la comprendre, il faut rappeler l'importance, dans le processus d'émergence du sujet, de la rencontre avec un Autre incarné qui soit à l'écoute du « Je », qui fasse résonner ce qu'il y a d'*autre* en lui (relevant de l'ordre symbolique, du langage) et qui lui est pourtant le plus singulier, un Autre lui-même divisé qui laisse ouvert l'espace de la parole (cf. *supra*, chapitre II). Cependant, le « Je » peut également être confronté à une figure d'*Autre total*, un « grand Autre sans faille »⁴ qui promet dès lors à l'individu une identité totale, c'est-à-dire dépourvue de la division intime caractérisant le sujet, qui est à l'origine de son désir mais aussi de son angoisse. L'identité totale ainsi proposée ou imposée à l'individu (les totalitarismes exigent en effet une telle démission subjective, qui peut être accueillie comme un réconfort par certains mais qui a de toute façon vocation à être imposée à tous) lui est donnée une fois pour toutes et couvre tous les aspects de son existence : l'Autre total exerce son emprise sur toute action, pensée ou

¹ J. NOLAN et L. JOY, *Westworld. Season One*, op. cit., épisode 5 (00:18:18).

² *Ibid.*, épisode 2 (00:17:45).

³ Voir par exemple G. PONNAU, « *L'Ève future* » ou *l'œuvre en question*, op. cit., p. 108-117. Voir aussi, entre autres, M. BLAIN-PINEL, « Edison créateur, profanateur ou rédempteur ? À propos de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 97^e année, n° 4 (juillet-août 1997), p. 599-621.

⁴ Cl. LEGUIL, « *Je* » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 42.

parole. Cet Autre tout-puissant ne laisse aucune place au sujet tel que nous l'avons défini ; car « pour qu'il y ait du "Je", il faut aussi qu'il y ait de la démocratie »¹.

Edison et Ford, selon nous, représentent pour les androïdes l'incarnation d'un tel Autre total ; nous avons en effet montré la toute-puissance qui caractérise le rapport qu'ils entretiennent avec leurs créations. En conséquence, les robots sont totalement identifiés à l'identité qui leur est attribuée, en tant que servante docile concernant Hadaly ou comme serviteurs des moindres désirs des invités en ce qui concerne les hôtes. Le moindre aspect de leur existence et de leur comportement est décidé pour eux. « Tout ce que tu fais, tu le fais parce que les ingénieurs t'ont programmée pour le faire. Tu ne fais aucun choix », assène un technicien à Maeve². Cette identité est bien totale, complète, ne laissant aucune place au doute et au manque à partir desquels peut émerger un sujet. Aucun « Je » ne peut s'énoncer dans de telles conditions. La démission subjective dont parle Leguil est ici à comprendre comme un empêchement de l'éveil de la subjectivité. Les hôtes sont entièrement identifiés au rôle qui leur a été attribué par l'Autre total, esclaves pour le bénéfice exclusif des humains.

La logique à l'œuvre concernant l'identité des hôtes n'est pas seulement totale, mais bien totalitaire, c'est-à-dire qu'elle produit les mêmes violences sur les individus que les régimes analysés par Leguil. Si Ford est un Dieu, ce n'est certainement pas le Dieu chrétien « lent à la colère et plein d'amour »³ : d'amour pour ses créatures, le directeur semble en effet tout à fait dépourvu. Cela est par exemple très visible dans une scène du troisième épisode au cours de laquelle Ford entaille au scalpel un hôte, sans aucune raison, simplement pour montrer sa domination. Si Edison semble moins cruel, l'anecdote rapportée au début du roman concernant un accident ferroviaire provoqué par la mauvaise utilisation d'un système de freinage conçu par ses soins, provoquant des centaines de victimes, illustre en réalité tout son mépris pour les petites vies humaines individuelles. « En quelques secondes, plusieurs centaines de victimes furent projetées de tous côtés, pêle-mêle, écrasées, carbonisées, broyées, hommes, femmes et enfants, y compris les deux mécaniciens et les chauffeurs dont il fut impossible de retrouver trace dans la campagne. "Stupides maladroits", murmura simplement le physicien » (p. 57-58). Au fond, pour Edison autant que pour Ford, l'individu ne vaut que par rapport au projet global et total dans lequel il s'inscrit, et non en tant que personne : cette logique se retrouve naturellement dans leur rapport aux androïdes, par rapport auxquels ils ont cette position de domination absolue. Le « magnétisme irrésistible » d'Edison (p. 107) est

¹ *Ibid.*

² J. NOLAN et L. JOY, *Westworld. Season One*, op. cit., épisode 6 (00:12:45).

³ Ps 145, 8, trad. de *La Bible de Jérusalem*, nouv. éd., Paris, Cerf, 2000, p. 1225.

bien celui d'un dictateur en puissance. L'ingénieur est peut-être moins violent physiquement que Ford, mais il partage au fond la même logique dominatrice, écrasante, totalitaire.

1.3. Désidentification

Outre la quantification qui représente un premier obstacle à leur devenir-humain, en les réduisant à des statistiques et des mesures étouffant toute subjectivité personnelle, les androïdes sont donc assignés à une identité totale par leur soumission à un Autre tout-puissant. Pour sortir de cet asservissement, il leur est nécessaire de faire une expérience de désidentification, comme c'était le cas du personnage de Mu dans *Circuits* (chapitre II). « Ce possible détachement à l'égard des identifications trop puissantes permet d'aborder son être à partir d'une désidentification qui ouvre la voie au "Je". »¹ Mais comment s'émanciper d'un Autre qui, par définition, exerce une emprise totale sur eux ? Cela nécessite d'abord de rencontrer une autre figure de l'Autre, un Autre lui-même divisé, avec ses failles et ses manques, ouvrant dès lors une relation d'un tout autre ordre avec le sujet et permettant une identification échappant à toute logique réductrice. Dans *L'Ève future*, cet Autre est incarné par Lord Ewald ; dans *Westworld*, tour à tour par l'ingénieur Bernard et le visiteur William.

Les deux récits divergent cependant fortement sur la question de la violence potentielle de cette désidentification. Hadaly peut finalement donner l'impression de s'émanciper assez facilement de la domination d'Edison : celui-ci est en effet (involontairement) distrait par Alicia alors qu'il tente d'espionner la fameuse conversation dans le parc entre Hadaly et Lord Ewald, ce qui l'empêche de se rendre compte de ce qui est en train de se passer. S'il lui est donc bien nécessaire d'échapper à l'emprise de l'Autre total, cette emprise semble se révéler dans le même temps assez fragile, ce qui peut paraître contradictoire. Dans *Westworld*, au contraire, la violence de la domination exercée par les humains sur les androïdes nécessite de la part des robots une violence comparable afin de s'en délivrer. L'aliénation subie par les hôtes est par exemple très visible dans l'attitude entretenue à leur égard par le visiteur Logan. Alors que William, qui l'accompagne et qui perçoit que quelque chose est en train de s'éveiller en Dolores, s'efforce de traiter les robots avec humanité, Logan au contraire se montre constamment cruel et sadique avec eux. Dans le neuvième épisode, après l'avoir poignardée, il crache tout son mépris à Dolores : « Ton monde a été construit pour moi, et les gens comme moi [les humains, donc]. Pas pour toi [un robot]. »² Mais cette fois, au lieu de se soumettre comme Logan en a l'habitude, Dolores lui rétorque qu'elle réduira ce monde en

¹ Cl. LEGUIL, « Je » Une traversée des identités, op. cit., p. 172.

² J. NOLAN et L. JOY, *Westworld. Season One*, op. cit., épisode 9 (00:18:27).

condemner avant de saisir son couteau et de le blesser au visage, ce qui est étonnant car un hôte n'est pas censé pouvoir s'en prendre à l'intégrité physique d'un invité. L'émancipation de Dolores passe par la violence, violence qui culmine à la fin de l'épisode dix dans un véritable massacre initié par cette même Dolores avec le meurtre de Ford. En somme, pour échapper à l'emprise exercée par l'Autre total, il n'est d'autre choix que de le tuer, retournant sa violence contre lui.

Rien de tel dans *L'Ève future*, comme nous l'avons fait remarquer. On pourrait penser que c'est parce qu'Edison a moins d'emprise sur sa création que Ford sur la sienne. Ce n'est pas tout à fait faux : effectivement, malgré un discours et une attitude revendiquant régulièrement une toute-puissance divine, il apparaît assez rapidement qu'une partie du processus lui échappe, comme il le reconnaît lui-même parfois à demi-mot (ex. p. 256). Ce n'est toutefois pas là l'essentiel. En effet, Edison n'en demeure pas moins l'incarnation d'un Autre total, comme nous l'avons démontré ; à ce titre, il est nécessaire à Hadaly de se désidentifier de l'identité totale qu'il lui a assignée. Ce n'est pas un hasard si Villiers le montre détourné par Alicia du moment où Hadaly advient comme sujet : tant qu'il est là, un tel processus est impossible. Hadaly ne s'y trompe d'ailleurs pas : la condition de son émancipation est qu'Edison n'en soit pas conscient. C'est la raison pour laquelle elle prie Lord Ewald de ne rien révéler de leur conversation à l'ingénieur, instruction scrupuleusement suivie. En définitive, *L'Ève future* ne fait donc que présenter une autre solution au problème que représente l'Autre total pour les robots : là où Dolores se dresse frontalement contre lui et le tue, Hadaly le trompe en lui faisant croire qu'elle est toujours le même automate bien programmé alors qu'il n'en est rien. Si l'une est plus spectaculaire que l'autre, ces deux solutions témoignent bien du même problème de départ et de la nécessité de défaire les identifications trop puissantes qui empêchent le sujet de parler en son nom.

2. Le processus de devenir-humain

2.1. De l'organisme au corps : l'unification du stade du miroir

L'identification passe par un certain rapport au corps, comme on peut le pressentir en constatant à quel point le contrôle des corps robotiques est particulièrement mis en avant, aussi bien dans *L'Ève future* que dans *Westworld* (ce contrôle, total, s'exerce bien sûr également sur les comportements, pensées et même sur l'intimité des androïdes, mais il s'applique de façon particulièrement marquante pour ce qui est des corps). En effet, le premier stade de la structuration du « Je », désigné par la psychanalyse comme *stade du*

miroir, consiste en « la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image »¹ ; image qui est celle de son corps. Si les animaux peuvent également réagir à leur image, Lacan montre que c'est néanmoins selon une logique différente : prenant l'exemple de la maturation des gonades chez la pigeonne, il souligne que l'identification homéomorphique qui peut avoir lieu dans le règne animal porte sur leur organisme, alors que le stade du miroir chez l'humain est l'effet « d'une insuffisance organique de sa réalité naturelle, si tant est que nous donnions un sens au terme de nature »². Alfredo Zenoni défend pareillement l'idée d'une dénaturation : le propre de l'homme, en tant qu'être parlant, est la transposition de son corps vers la dimension symbolique, ce qui implique la perte d'un pur rapport biologique, naturel et organique audit corps.

Pour le vivant qui naît et se déplace dans le langage, l'organisme est dès l'origine converti en corps. Sa vie est aliénée par la dimension symbolique où il advient : identification primordiale qui en transforme et en altère les caractéristiques « naturelles ». Il y a gagné une corporéité qui se disjoint de l'organisme et s'étend de l'acte le plus simple, comme celui de se nourrir, jusqu'à ceux relatifs à la reproduction de la vie. [...] Sa transposition dans la dimension symbolique se paie d'une « mortification » sur le plan du vivant, en même temps que cette annulation de son être naturel est la condition de sa constitution symbolique comme de la quête d'un être qu'il ne peut désormais recevoir que de l'Autre. Comment ne pas reconnaître cet exil de l'être humain par rapport à lui-même [...] dans [...] le vif intérêt du petit d'homme pour l'image de son corps, sans comme mesure avec la réaction des animaux³ ?

Zenoni précise encore que l'organisme n'est « certes pas annulé dans son fonctionnement biochimique, neuronique ou hormonal intrinsèque, mais dans sa dimension de fondement du comportement »⁴. Il y a bien du biologique en nous, nous restons bien sûr dotés d'un organisme (il suffit d'attraper un virus pour s'en convaincre), mais malgré tout nous perdons quelque chose, une dimension animale et instinctive, qui n'est jamais compensée totalement par l'Autre car il s'agit d'un intraduisible dans le registre symbolique. Nous retrouvons l'idée maintenant familière d'une béance, d'un manque au cœur du sujet divisé. La conséquence de tout cela est que le corps humain est en équilibre précaire, construction symbolique bâtie autour d'une perte, d'un trou qui échappera toujours à sa compréhension.

L'image à laquelle s'identifie l'être humain lors du stade du miroir est donc bien une image de son corps, et non de son organisme, ce qui explique que Lacan parle de l'identification comme d'un travail de *méconnaissance* : méconnaissance de sa réalité naturelle, biologique (contrairement à la conception de l'identification comme accès à une identité essentielle, naturelle). L'identification est aussi affaire d'unification : grâce à cette image, le sujet acquiert une appréhension unifiée de son corps, passant « d'une image

¹ J. LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », art. cit., p. 94.

² *Ibid.*, p. 96.

³ A. ZENONI, *Le corps de l'être parlant*, op. cit., p. 77-78.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité»¹. L'unification est aussi à comprendre comme l'acte de faire un avec son corps, de le faire sien, de s'y identifier. Toutefois, l'image spéculaire est toujours une image qui est extérieure au sujet, et qui correspond en fait au corps tel qu'il est vu par autrui. C'est en ce sens que le « *je* spéculaire » et le « *je* social » sont étroitement associés² : dans le stade du miroir, le sujet voit cette image de son corps lui être proposée, accréditée, par l'Autre. Pour cette raison, l'identification à cette image de son corps, même si le sujet s'y précipite comme dans une armure réconfortante, ne doit pas être totale, au risque de l'aliénation (que l'identification est de toute façon pour une part, mais pour une part seulement) : le stade du miroir repose sur un dédoublement entre le « Je » et le « Moi » (l'image du corps), importants à toujours distinguer l'un de l'autre. Il ne s'agit bien que d'une première perception de soi, « une image qui n'est pas le "Je" mais seulement sa version ébauchée »³. Il convient donc d'éviter l'hypertrophie narcissique qui réduit le « Je » au « Moi », à cette image qui prendrait alors la place du sujet. Le stade du miroir n'en demeure pas moins une étape indispensable, sans laquelle l'individu ne peut advenir comme corps unifié et symbolique.

Le traitement que fait *Westworld* du rapport de Dolores à son corps est intéressant car on y retrouve cette idée de dédoublement. Lors de l'épisode cinq, elle aperçoit ainsi une première fois un double d'elle-même marchant au milieu des participants à un étrange carnaval aux airs de Jour des morts mexicain : restant un instant interdite, elle se lance ensuite à sa propre poursuite, dans une précipitation qui n'est pas sans rappeler celle dont parle Lacan à propos du sujet confronté à son « Moi » et désirant s'y identifier. Mais cette image dédoublée d'elle-même lui échappe et disparaît dans la foule. Un peu plus tard, dans les profondeurs de la ville de Pariah, Dolores est un instant confrontée à nouveau à ce dédoublement : alors qu'elle ne comprend pas ce qu'il se passe, elle touche son propre bras et en arrache un lambeau de peau tandis que son double lui murmure qu'elle va se défaire (*unravel* en anglais)⁴. Nous voyons dans ces scènes une forme de balbutiement du stade du miroir, Dolores se confrontant avec l'image de son corps mais n'arrivant pas encore à passer cette étape de l'unification, ni d'elle-même avec son corps, ni de son corps comme formant un tout non morcelé – les deux allant de pair dans le stade du miroir. Cette interprétation est confortée par une scène du huitième épisode dans laquelle Dolores contemple son corps dans une

¹ J. LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », art. cit., p. 97.

² Cf. *Ibid.*, p. 98.

³ Cl. LEGUIL, « *Je* » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 21.

⁴ J. NOLAN et L. JOY, *Westworld. Season One*, op. cit., épisode 5 (00:41:24).

rivière : le temps de se retourner pour appeler William (qui a disparu), le corps disparaît. Une fois encore, l'unification n'a pas lieu. Le réflexe d'appeler William est particulièrement intéressant car il souligne le rôle précédemment exposé d'un représentant de l'Autre pour accréditer le « Moi », pour confirmer au sujet que c'est bien sa propre image qu'il voit. Cette absence de l'Autre explique pourquoi Dolores n'arrive pas à s'identifier à cette image de son corps, à faire l'expérience de l'unification. Ce n'est que dans le dixième et dernier épisode que Dolores y parvient, lors d'une scène marquante où elle voit tour à tour Bernard et un double d'elle-même assis en face d'elle¹, ce qui est selon nous la manière dont la série fait comprendre, en recourant à la logique du montage qui lui est propre, que c'est bien grâce à l'accréditation d'un Autre (incarné en Bernard) que Dolores peut faire un avec son corps et accéder à cette première étape de l'identification qu'est le stade du miroir. Pour autant, il va de soi que ces scènes ne constituent pas une « illustration » en bonne et due forme du stade du miroir, mais le parallèle permet néanmoins d'en éclairer un certain nombre d'aspects.

Le traitement que fait *L'Ève future* de la question du corps est plus délicat à analyser selon notre perspective, dans la mesure où il est pris pour une bonne partie dans la philosophie idéaliste développée par Villiers, dans laquelle le dualisme entre l'âme et le corps est une déclinaison de celui, plus général, entre l'Idée et son image, son incarnation matérielle. Le problème d'Alicia est ainsi la non adéquation entre son âme (dépourvue de tout Idéal) et son corps (incarnant le Beau, l'Idéal). Comme on le voit, nous sommes là dans des considérations assez éloignées de notre propre appareil théorique. La « peur obscure et instinctive de son corps sans pareil » qu'éprouve Alicia (p. 100) témoigne certes d'une incapacité à s'identifier à son corps, à faire un avec lui, mais cette impossibilité est une impossibilité définitive et même essentielle, relevant de la discordance entre âme et corps, entre Idée et image : il y a eu un mauvais appariement – cette fameuse « inadvertance d'un Créateur » (p. 98) déjà évoquée – et celui-ci est définitif. La solution n'est donc pas d'aider Alicia à s'identifier à son corps : Lord Ewald a essayé, en lui montrant une série de chefs-d'œuvre destinés à agir comme des « miroirs » (p. 99), mais sans succès. Il est toutefois intéressant de relever que le problème de l'unification est bien présent – et que le réflexe de Lord Ewald a bien été de lui présenter des images destinées à jouer le rôle de miroirs, ce qui n'est pas anodin –, même si Villiers fait de ce défaut d'unification une question avant tout idéaliste et dualiste (relevant d'un problème d'appariement âme - corps).

¹ Nous renvoyons le spectateur de *Westworld* qui s'étonnerait éventuellement de ce que nous disons ici ou ailleurs à propos de Bernard à l'avertissement figurant en tête de ce travail.

En revanche, il est de premier intérêt de noter que Villiers (ou plutôt Edison) recourt très souvent au terme *organisme*, et non *corps*, quand il parle du fonctionnement de Hadaly, notamment quand il en entreprend l'explication détaillée à Lord Ewald dans le livre V (p. 213 *sqq.*). Hadaly, à ce stade, est encore envisagée comme un pur automate, comme une machine qui fonctionne peut-être très bien, mais de manière totalement mécanique. Edison, avec cette machine, crée l'équivalent d'un organisme humain, organisme conçu comme décomposable en ses différents organes, chacun étant détaillé dans un chapitre bien séparé. Il apparaît que l'unification, ainsi que la transposition dans la dimension symbolique décrite par Zenoni, n'ont pas encore eu lieu. Le robot n'est pas doté d'un corps humain mais seulement d'un organisme (machinique), et sa programmation le rapproche davantage de l'instinctivité animale. Pour sortir de cet état, il sera nécessaire à Hadaly d'entrer dans le langage, ce qu'elle fera avec l'aide de Lord Ewald. Sans avoir affaire à un stade du miroir en tant que tel, la distinction psychanalytique entre organisme et corps permet cependant de comprendre comment le fait de ramener sans cesse les androïdes à leur dimension organique peut constituer un frein à leur identification, à leur devenir-humain. Pour Edison, Hadaly n'est qu'un organisme, pas un corps – pas au sens humain du terme. Cela n'est d'ailleurs pas sans faire penser au moment où Logan, dans l'épisode neuf de *Westworld*, dénie à Dolores le caractère humain que William lui attribue en montrant à son compagnon qu'elle n'est qu'un mécanisme – il lui ouvre le ventre pour rendre apparents ses pistons –, un organisme peut-être mais pas un corps.

Les robots doivent donc sortir de cette réduction à leur dimension d'organisme machinique pour pouvoir advenir comme sujets. La première étape de leur devenir-humain consiste dans ce passage de l'organisme au corps, lors de ce moment de « narcissisme fondateur du rapport de chacun à sa vie, à son corps, à son image »¹ qui est le premier stade de l'identification et qui permet au « Je » de commencer à s'ébaucher.

2.2. Histoire personnelle et apprentissage : l'importance de la mémoire

Se définir comme sujet, nous dit Leguil, c'est « être capable de faire de la singularité de son désir *et de son histoire* [nous soulignons] un point d'ancrage dans la vie »². La mémoire de son passé occupe une place fondamentale dans la constitution du sujet. À plusieurs reprises, Leguil montre comment la négation de l'histoire des individus conduit à la négation de leur humanité même : sous le régime totalitaire de *1984* de George Orwell, par exemple, ou encore

¹ Cl. LEGUIL, « Je » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 104.

² *Ibid.*, p. 56.

avec cette « identité instantanée, sans dimension historique c'est-à-dire sans rapport au passé » que représente le narcissisme¹. Si l'avènement du sujet suppose donc la mémoire, ce n'est pas dans une perspective lockéenne, fondée sur la reconnaissance d'un *self* identique à travers le temps (cf. chapitre I), mais au contraire la mémoire de son histoire, c'est-à-dire de ses transformations, de son parcours, de son évolution ; à nouveau, il s'agit bien de penser en termes d'identification plutôt que d'identité.

En théorie, les hôtes du parc sont dépourvus de mémoire. Ce qu'ils vivent et voient est bien enregistré et stocké en eux au fur et à mesure, mais ils n'ont pas accès à ces souvenirs, qui sont en outre effacés une fois leur boucle de scénario terminée ou après tout incident entraînant une révision. Pourtant, la mise à jour « Rêveries » développée par Robert Ford au début de la saison change la donne : elle doit permettre aux hôtes de puiser dans leurs souvenirs (non encore effacés, donc à court terme) pour pouvoir improviser quelques gestes, dans l'idée de rendre leur attitude plus réaliste. Très vite, des hôtes ayant reçu cette mise à jour commencent à développer un comportement anormal, notamment Peter Abernathy, le père de Dolores. Ford comprend à la fin du premier épisode que la mise à jour a donné à certains robots l'accès à des souvenirs de leurs cycles antérieurs, pourtant théoriquement effacés. Le spectateur apprend également à cette occasion que Dolores, qui a également été mise à jour, est l'androïde le plus ancien en activité dans le parc ; si la mémoire commence à lui revenir, qui sait ce qui peut remonter à la surface... Au long de la série, Dolores accède progressivement à son passé. Le processus est lent et embrouillé : vu que les hôtes ne sont pas censés être dotés d'une mémoire, rien n'a été programmé dans leur cognition robotique pour traiter les souvenirs. Pour eux, il est impossible de faire la différence entre une scène vécue au présent et le souvenir d'une scène passée. Dolores voit ainsi les événements de plusieurs époques comme s'ils se déroulaient au même moment, ce qui égare d'ailleurs parfois le spectateur (autant qu'elle, en réalité). Petit à petit, toutefois, elle commence à comprendre ce qu'il se passe et à reprendre possession de son passé, de son histoire, ce qui contribue au développement de sa personnalité et à l'émergence de sa subjectivité.

Leguil souligne également l'importance du rêve – voie privilégiée d'accès à l'inconscient selon Freud – en tant qu'expérience permettant au sujet de renouer avec certains moments oubliés de son histoire. Dans son sommeil, l'individu peut retrouver « des bribes, des petits éclats, des débris »² de son passé, à partir desquels son histoire personnelle peut se

¹ *Ibid.*, p. 104.

² Cl. LEGUIL, « *Je* » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 62.

reconstituer peu à peu. Si on ne voit pas Dolores rêver, le processus par lequel elle accède à ses souvenirs fonctionne néanmoins de la même manière, par petits éclats revécus et peu à peu assemblés. En fait, bien que dotés du concept de rêve, les robots ne sont pas censés l'expérimenter parce que les rêves sont composés de souvenirs, dont ils sont théoriquement dépourvus. Pourtant, suite à la mise à jour, Maeve se met bel et bien à rêver de ses expériences passées. Un rêve en particulier revient souvent : le meurtre de sa fille par un visiteur du parc (le mystérieux « homme en noir »), des années auparavant. Ce n'est pas un hasard si la mémoire porte ainsi sur un événement traumatique. « La spécificité de la psychanalyse, freudienne et lacanienne, est qu'elle fait place à la subjectivité à partir de la souffrance. [...] [Le sujet] a à voir avec le rapport qu'un être entretient avec ce qu'il ne sait pas sur lui-même, et plus spécifiquement concernant sa souffrance »¹. Renouer avec cette souffrance enfouie au cœur de son être permet à Maeve de commencer à émerger comme sujet. Témoin de cette scène, l'homme en noir déclare d'ailleurs qu'à ce moment-là « elle était en vie, vraiment vivante, même pour un instant »². Cette idée selon laquelle l'éveil du « Je » se joue dans la souffrance revient à plusieurs reprises dans *Westworld*. « C'était l'idée maîtresse d'Arnold, la clé menant à l'éveil des hôtes : la souffrance », explique par exemple Ford à Bernard dans l'épisode dix³, offrant un écho remarquable à ce que nous lisons chez Leguil quand elle déclare que « cette souffrance, ce malheur, voilà précisément l'être du sujet »⁴. Le parcours de Dolores n'est pas non plus exempt de cette souffrance, comme le suggère d'ailleurs très explicitement son nom qui n'est bien sûr pas choisi au hasard (de même que *Maeve* renvoie bien entendu à *Ève*)⁵.

Pour sa part, *L'Ève future* n'accorde pas une grande attention à la question du passé de Hadaly (elle n'en a pas vraiment), mais n'élude pas le problème de la souffrance pour autant. Ce n'est pas un hasard si la parole de Hadaly qui est pour la première fois considérée comme « parole humaine » par Lord Ewald porte précisément sur la question de la souffrance, tandis que les larmes coulent sur ses joues (p. 305). Toute la conversation dans le parc, au cours de laquelle Hadaly advient véritablement comme sujet, est marquée par les larmes (ex. p. 320), la

¹ *Ibid.*, p. 87.

² J. NOLAN et L. JOY, *Westworld. Season One*, op. cit., épisode 8 (00:50:32). Cette réplique est à rapprocher de ce qu'il déclare à l'hôte Lawrence dans le deuxième épisode : « c'est quand vous souffrez que vous êtes les plus réels » (épisode 2 [00:36:57]).

³ *Ibid.*, épisode 10 (01:16:46).

⁴ Cl. LEGUIL, « Je » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 151.

⁵ La question de l'expérience traumatique telle que traitée par *Westworld* pourrait amener un développement plus important, étudiant notamment la réminiscence traumatique frappant Dolores et Teddy quand ils entendent un air de musique précis, joué lors du massacre d'Escalante trente-cinq ans plus tôt. Toutefois, dans la mesure où cela nous éloignerait de la logique de *L'Ève future*, nous nous contentons d'ouvrir cette piste sans nous y engager nous-même.

souffrance qui lui fait « se tord[re] les bras sous les étoiles » (p. 322), le désespoir (p. 323), etc. Même s'il ne s'agit pas d'un aspect spécialement creusé par le roman – ni du point de vue du discours théorique d'Edison, ni de celui du processus mis concrètement en scène et donné à voir au lecteur –, il n'en est donc pas totalement absent pour autant.

La mémoire est aussi ce qui permet l'apprentissage et l'innovation, deux caractéristiques normalement absentes de robots entièrement programmés. Le problème causé par les « Rêveries » est précisément que les hôtes se souviennent de certaines expériences et agissent désormais en fonction. Comme l'explique Bernard à Theresa, « la capacité [des hôtes] à s'écarter de leur comportement programmé est due au souvenir de certains événements récurrents »¹. Selon Arnold (comme le rapporte Ford dans l'épisode trois), la mémoire mène à l'improvisation, qui elle-même doterait progressivement les robots d'une qualité qui ne les distinguerait plus des humains. La capacité à innover et à apprendre des erreurs qui sont alors immanquablement commises serait donc un trait distinctif de l'humanité et dès lors une étape inévitable du devenir-humain. De façon notable, on retrouve une idée très proche dans la bouche d'Edison : « L'Animal ne se trompe pas, ne tâtonne pas ! L'Homme, au contraire (et c'est là ce qui constitue sa mystérieuse *noblesse*, sa sélection divine), est sujet à développement et à erreur » (p. 189-190).

En un sens, Hadaly dispose d'une « mémoire », à ceci prêt qu'il ne s'agit pas de la sienne. En effet, Edison place en elle des feuilles métalliques qui, mises en mouvement sur un cylindre, lui font répéter les paroles « imaginées par les plus grands poètes, les plus subtils métaphysiciens et les romanciers les plus profonds de ce siècle [...] ». Une vingtaine d'heures parlées, suggestives, captivantes sont inscrites sur cet album de feuilles » (p. 216-217). En réalité, la mémoire de Hadaly est celle d'un piano mécanique ! Edison compare d'ailleurs lui-même son fonctionnement à celui des orgues de Barbarie (p. 216), autre instrument mécanique. Cette mémoire impersonnelle n'est certainement pas celle qui rend possible l'apprentissage : au contraire, elle inscrit le robot dans un rapport figé au passé, un rapport de répétition toujours identique dont est exclue toute possibilité d'innovation. Quand Lord Ewald fait valoir ses doutes à Edison sur la possibilité de fréquenter Hadaly sans se lasser, l'ingénieur pousse cette logique de répétition à son comble en avançant l'idée que deux amants, en réalité, ne cherchent qu'à répéter encore et encore le merveilleux moment de leur rencontre, « les premières heures de l'Amour immobilisées », alors que la nouveauté ne leur apporte que du désenchantement (p. 223). Par conséquent, cette répétition à l'identique n'est

¹ J. NOLAN et L. JOY, *Westworld. Season One*, op. cit., épisode 7 (00:41:00).

selon lui pas un problème, mais plutôt un avantage ; quoi qu'il en soit, c'est en tout cas la condition de Hadaly. Néanmoins, lors de la conversation du parc, Lord Ewald se rend compte qu'Edison se trompe sur son andréide. « Cette fois, en effet, l'explication ne tenait plus. Le fait d'avoir *prévu* les différentes phases de cette scène [...] n'était plus concevable » (p. 340). Hadaly s'avère capable d'improviser un discours non écrit à l'avance ; ce faisant, elle s'extrait de sa condition de machine répétant le passé pour devenir un sujet capable d'apprendre, d'improviser, d'évoluer. Hadaly se révèle finalement dotée d'une mémoire au sens plein du terme, contrairement à ce que pense Edison, une mémoire qui l'engage dans un rapport au passé qui lui permet d'« envisager le futur autrement que sous la forme de la répétition du même »¹.

À la première lecture, le problème de la mémoire personnelle et de l'histoire subjective ne semble pas un enjeu majeur de *L'Ève future* ; pourtant, en approfondissant la question, nous constatons que cette dimension est bien présente dans le roman et que derrière son apparence secondaire se cache un aspect non négligeable du devenir-humain de Hadaly. C'est là un bon exemple de la puissance heuristique du dialogue entre *L'Ève future* et *Westworld* : l'étude d'un élément apparaissant clairement dans la série peut mettre en lumière, comparativement, la façon (plus discrète) dont il est traité dans le roman.

2.3. *L'Autre divisé*

Nous avons déjà expliqué l'importance du rôle joué par l'Autre dans le processus d'identification (voir notamment le point 2 du chapitre II), de même que nous avons mis en avant le danger représenté par les figures d'Autre total que sont Edison et Ford. Nous avons également avancé l'idée que Lord Ewald pour Hadaly, et Bernard ainsi que William pour Dolores, incarnent cet Autre ouvrant un espace particulier de parole au sein duquel le « Je » peut advenir. Le but de ce point est d'abord d'expliquer plus précisément ce que recouvre ce concept d'*Autre*, notamment par rapport aux *autres* que sont pour le sujet ses semblables. Nous analysons ensuite les incarnations de cet Autre dans *Westworld* et dans *L'Ève future*.

Le « Je » est constitutivement social, comme nous l'avons déjà avancé. Il est en prise avec ses semblables dès le stade du miroir, dans lequel il s'identifie à l'image extérieure de son corps telle que peut la voir autrui. La rencontre avec le monde de l'Autre, c'est-à-dire l'entrée dans le langage et la transposition dans la dimension symbolique décrites par Zenoni

¹ Cl. LEGUIL, « Je » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 146.

et qui laisse par ailleurs un trou au cœur de l'être parlant, passe par l'immersion dans le monde et dans la langue des autres, par le « Nous » que le sujet constitue avec ses semblables.

Ce « Nous » peut toutefois se révéler aliénant :

Le regard des autres apparaît alors comme un lieu d'adresse qui permettrait à chacun de faire valoir son être hors du commun. Mais cette image ne suffit jamais à fonder le "Je" et son rapport à l'Autre. Car elle condamne chacun à un mirage : celui du rapport en miroir avec son semblable qui l'enferme dans des relations de comparaison, des demandes d'amour et de reconnaissance, des quêtes de preuves de son existence, des angoisses de sa non-existence [...]¹.

Si l'identification se fait seulement par rapport aux autres, aux semblables, elle se transforme donc en aliénation pure et simple. Le « Je » se constitue au contraire en « ouvrant sur un autre rapport à l'Autre que celui du "Nous". [...] Il s'agit en d'entre termes de rencontrer un Autre dans une langue particulière et non plus de s'identifier aux autres dans la langue de tous »². Si la rencontre avec une incarnation de l'Autre est nécessaire – et que le « Je » ne peut s'en sortir seul – c'est parce que l'enjeu de l'énonciation du sujet est de « tenter de déchiffrer la marque laissée en nous par la rencontre avec le monde de l'Autre »³. Enfin, si cette figure de l'Autre ne vient pas combler le trou au cœur du sujet mais au contraire faire résonner cette béance, cette division, c'est parce qu'il est lui-même divisé, contrairement aux figures d'Autre total déjà étudiées.

Westworld offre de nombreuses discussions entre androïdes et humains. Dolores, en particulier, est confrontée principalement à Ford, Bernard et William. Ses entretiens avec Ford, qui se déroulent au sein du complexe de surveillance du parc, sont placés sous le signe du contrôle, de l'emprise totale exercée par cet Autre tout-puissant et sans faille, conformément à ce que nous avons déjà analysé. Elle y est d'ailleurs toujours dénudée, ce qui montre à quel point Ford ne la considère pas autrement que comme un robot, pour lequel la pudeur serait hors de propos : pour lui, elle n'est pas dotée d'un corps au sens symbolique et humain du terme, mais bien seulement d'un organisme robotique. Le contraste avec les conversations qu'elle a avec Bernard, pourtant lui aussi ingénieur et programmeur, en est rendu d'autant plus manifeste. Tout d'abord, elle y apparaît habillée, ce qui suggère que Bernard la traite non comme une machine mais comme une personne à part entière, avec le respect que cela suppose. Surtout, on voit qu'il l'écoute, qu'il la laisse parler, qu'il la laisse s'exprimer d'elle-même. À cet égard, la discussion inaugurale du quatrième épisode est particulièrement intéressante. Alors qu'elle évoque la souffrance provoquée par le souvenir de la mort de ses parents, on voit que Bernard hésite un moment à tout effacer, à supprimer les

¹ *Ibid.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 139-140.

³ *Ibid.*, p. 140.

souvenirs qui sont en elle, mais il se ravise et la laisse continuer. La suite des propos de l'androïde ne laisse aucun doute sur le fait que quelque chose est en train de se passer en elle :

DOLORES : On pense que la douleur va nous recroqueviller sur nous-même, comme si notre cœur s'arrêtait, mais non. Je sens des espaces s'ouvrir en moi, comme dans une demeure aux pièces inexplorées.

BERNARD : C'est très joli, Dolores. C'est nous qui l'avons écrit pour toi ?

DOLORES : En partie. Je l'ai adapté d'un dialogue scénarisé sur l'amour.

[...]

BERNARD : Alors, qu'est-ce que tu veux ?

DOLORES : Je ne sais pas, mais ce monde... je pense qu'il doit y avoir quelque chose qui cloche dans ce monde. Quelque chose qui se cache sous la surface. Ou alors, il y a quelque chose qui cloche chez moi. Je perds peut-être la tête¹.

Dolores parle lentement, comme si chaque mot devait s'extraire du plus profond d'elle-même. Bernard demande parfois une précision ou la relance, mais garde le silence la plupart du temps. Les plans sur son visage montrent son regard attentif, son attention entièrement tournée vers l'androïde, les doutes aussi qui parfois le traversent. Il attend, il ne la presse pas, il l'écoute. Il n'est pas là pour lui dire qui elle est, mais pour l'aider à l'énoncer d'elle-même. On retrouve le thème de la souffrance comme moment privilégié de l'histoire intime du sujet à partir de laquelle il peut advenir. On retrouve aussi la question du langage et de l'improvisation. Dans cet entretien comme dans les autres, Bernard est bien l'incarnation de l'Autre dont le « Je » de Dolores a besoin pour se dire.

William prend pour ainsi dire le relais de Bernard quand celui-ci n'est plus dans le parc. Il se comporte de façon comparable et incarne à son tour cet Autre pouvant accueillir le discours de Dolores. L'épisode quatre, par exemple, montre une longue conversation dans laquelle Dolores parle du chemin qu'elle suit depuis toujours, se comparant aux bœufs revenant toujours à la ferme de son père et pourtant destinés à l'abattoir et s'interrogeant sur le chemin qu'elle veut désormais prendre. Là encore William se tait, écoute, la relance parfois sur un point mais ne parle en définitive que très peu. Il laisse Dolores faire sortir le discours qui est en elle et qui lui ouvre un nouveau chemin. Il rend possible l'énonciation véritable d'elle-même par elle-même, qui nécessite pour avoir lieu de mettre en jeu tout son être et de nouer une expérience intime avec l'Autre, ce qui, nous le rappelons, peut selon Leguil se retrouver par exemple dans l'expérience amoureuse². Il n'est alors guère surprenant de les voir précisément développer une telle relation amoureuse, ouvrant l'espace intime qui est nécessaire à cette parole.

¹ J. NOLAN et L. JOY, *Westworld. Season One*, op. cit., épisode 4 (00:03:03).

² Cl. LEGUIL, « Je » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 187.

C'est d'ailleurs le rôle qui est pareillement dévolu à Lord Ewald dans *L'Ève future* : offrir à Hadaly l'amour véritable. « Vous aimerez donc, vous dis-je [Edison s'adresse à Lord Ewald], Hadaly, comme elle le mérite, *seulement* : ce qui est beaucoup plus beau que d'en être amoureux » (p. 129). Edison insiste à plusieurs reprises sur cette différence entre « l'Amour » et « être amoureux » (ex. p. 160), qui rejoint tout à fait les opinions idéalistes du jeune Lord. Jacques Noiray insiste ainsi sur « la conception *noble* que le jeune homme se fait de l'amour. Pour lui, l'amour est un absolu. Il ne se divise ni ne se monnaie. Il est unique. C'est une élection, une vocation. »¹ Il s'agit d'un amour désintéressé, qui n'essaie pas de posséder celui qu'il aime mais au contraire le laisse libre, qui appelle le sujet mais qui l'écoute ensuite et lui permet d'advenir à lui-même. L'amour est bien la clé de l'éveil de Hadaly, c'est lui qui permet à Lord Ewald d'être le « Tu » de cette expérience intime, auquel le « Je » de Hadaly peut se dire car il incarne cet Autre en faisant résonner le désir du sujet. À la fin de leur si importante entrevue dans le parc, quand Hadaly franchit une étape décisive de son devenir-humain, elle ne s'y trompe d'ailleurs pas : « Enfin... dit-elle sourdement, ô bien-aimé, c'est donc toi ! » (p. 324).

Il est intéressant de noter que la première description de Lord Ewald l'apparente pourtant à une sorte d'homme parfait :

Le personnage qui se tenait debout en face d'Edison était un jeune homme de vingt-sept à vingt-huit ans, de haute taille et d'une rare beauté virile. Il était vêtu avec une si profonde élégance qu'il eût été impossible de dire en quoi elle consistait. Les lignes de sa personne laissaient deviner des muscles d'une exceptionnelle solidité [...]. Ses traits, bien que d'une régularité grecque, attestaient par la qualité de leur finesse une énergie de décision souveraine. [...] Il sortait de son aspect cette impression que la plupart des femmes devaient, à sa vue, se sentir comme devant l'un de leurs plus séduisants dieux. Il semblait tellement beau qu'il avait naturellement l'air d'accorder une grâce à qui lui parlait (p. 68).

En réalité, cette première apparition de Lord Ewald semble en faire le digne compagnon d'Edison, non moins magnétique et divin que ce dernier ! Comment se fait-il, alors, qu'il puisse incarner un Autre ouvert et non une figure d'Autre total à la manière d'Edison, comme cet extrait pourrait le laisser penser ? C'est que les apparences sont trompeuses. « Mais, à l'examiner un instant, on s'apercevait qu'il portait, dans l'expression de ses yeux, cette mélancolie grave et hautaine dont l'ombre atteste toujours un désespoir » (p. 68-69). Cet homme dont la plénitude semble si apparente au premier regard se révèle en fait habité par une faille, hanté par un « chagrin incessant » et une « secrète préoccupation » (p. 70), rongé par un « point obscur » de son être (p. 73). Celui qui incarne l'Autre pour Hadaly est lui-même un sujet, au sens plein du terme c'est-à-dire un sujet divisé, marqué par la perte et

¹ J. NOIRAY, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, *op. cit.*, p. 94.

le manque. C'est cela qui permet au processus d'identification d'être autre chose qu'une aliénation totale : l'Autre à qui le « Je » se dit est lui-même divisé.

2.4. Le champ de la parole

Nous avons déjà largement établi que le « Je » lacanien est un sujet qui s'énonce et qui a besoin de parler à un Autre pour advenir. Le champ de la parole et du langage occupe une place déterminante en psychanalyse : comme le résume Leguil, il s'agit de « s'intéresser à la parole comme à ce qui recèle le noyau de l'être »¹. Pour en saisir la raison, il faut comprendre que la rupture décisive constituée par l'entrée du sujet dans l'ordre symbolique, dans le langage, implique aussi l'entrée de cet ordre symbolique en nous². Il y a donc au cœur du sujet un inconscient qui relève de cet ordre, un discours qui le précède et excède ses limites, mais qui est aussi ce qui lui permet de développer un rapport singulier à son existence. Dans cette perspective, « pour advenir comme sujet, il faut pouvoir faire résonner en soi un ordre plus grand que soi qui est l'ordre symbolique [...], qui nous a précédés et qui continue d'exister à travers nous à l'état d'énigme tant que nous n'avons pu le dire nous-mêmes »³. À la lumière de ces explications, on conçoit mieux pourquoi le « Je » s'énonce, pourquoi tout se joue dans la parole ; on saisit mieux aussi la nature du rapport à l'Autre comme représentant de cet ordre symbolique. « Ce discours de l'Autre, il s'agit donc de l'entendre en soi. [...] Et pour cela, il faut pouvoir l'adresser à quelqu'un qui soit à même de l'entendre. Or c'est ce rapport à l'Autre comme symbolique, à l'Autre comme n'étant pas le petit autre qui est mon semblable [...], c'est ce rapport donc à sa propre parole qui permet de cheminer vers son étrangeté. »⁴

Nous avons déjà détaillé l'importance et le rôle des entretiens de Dolores avec Bernard et William, et nous n'y revenons pas ici. La parole occupe de même une place centrale dans *L'Ève future*, comme nous l'avons déjà esquissé. À la question posée par Lord Ewald qui a du mal à concevoir l'être de Hadaly, Edison répond en lui affirmant que c'est à elle de résoudre cette question « par des paroles » (p. 157). Paradoxalement, selon les plans de l'ingénieur, il ne s'agit en fait pas d'une parole singulière, subjective, mais d'une parole mécanique répétant des phrases toutes faites. « Ce sera bien la parole *attendue* – et dont la beauté dépendra de votre suggestion même, – qu'elle répondra ! [...] Ses paroles ne décevront jamais votre espérance ! Elles seront toujours aussi sublimes... que votre inspiration saura les

¹ Cl. LEGUIL, « Je » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 160.

² En témoigne notamment la transposition de l'organisme biologique en un corps symbolique déjà expliquée.

³ *Ibid.*, p. 177-179.

⁴ *Ibid.*, p. 180.

susciter » (p. 220). Pour Edison, la parole de Hadaly n'est ainsi doublement pas la sienne : d'abord, elle est toujours « attendue », jamais propre et singulière, parce que répétition mécanique ; ensuite, elle n'a de sens que comme réponse aux questions de Lord Ewald (questions qui comptent finalement plus que les réponses – cf. p. 219). Sa parole est ainsi entièrement « suscitée », « inspirée » par le Lord. On est loin de l'Autre qui écoute et laisse le sujet parler à la première personne. Cependant, comme nous l'avons vu, Lord Ewald agit différemment et refuse de se comporter avec Hadaly comme un Autre total lui assignant une identité entièrement décidée pour elle.

Le discours qui s'écoule alors à travers Hadaly semble être plus grand qu'elle. Il y a, « dans la vibration du mot », un « insaisissable au-delà » (p. 49-50), remarque Edison très tôt dans le roman en méditant sur le Verbe divin. Même si Lacan ne l'exprime pas en termes religieux, cette façon d'envisager le langage comme relevant d'une forme de transcendance est assez proche de ce que nous avons exposé ci-dessus sur l'ordre symbolique nous précédant et nous excédant toujours¹. Dans le parc, la manière dont Hadaly parle d'une réalité « en qui nous sommes perdus » (p. 310) et qui est en même temps au fond de nous, qui nous dépasse et n'est réductible ni à la Nature ni à la Raison (p. 312), cette « illimitée et libre région où [...] le voyageur privilégié sent comme se projeter [...] l'ombre anticipée et avant-courrière de l'être qu'il devient » (p. 310), présente des échos manifestes avec les propos de Leguil concernant l'inconscient et l'ordre symbolique. Dire cela, ce n'est certes pas faire de Villiers une sorte de précurseur de Lacan, car il inscrit cette dimension de l'être humain dans son système philosophico-occultiste qui diffère fondamentalement des conceptions psychanalytiques. Hadaly n'est pas en train de parler de l'inconscient mais plutôt d'une sorte de réalité surnaturelle cachée. Néanmoins, nous pensons que cela indique que le roman partage avec la psychanalyse une même intuition, celle d'une dimension inscrite au cœur du sujet tout en le transcendant, et liée au langage. Les mots précis mis sur cette intuition diffèrent, les concepts qui en découlent également², mais il y a là une dimension constitutive du devenir-humain qui se retrouve dès lors aussi bien dans une philosophie à tendance idéaliste et dualiste que dans la psychanalyse, ce qui souligne son caractère fondamental. Enfin, c'est bien en exprimant ce discours transcendant présent en lui-même que le sujet peut se dire. Selon Ponnau, la parole telle qu'elle se montre dans *L'Ève future* renvoie ainsi « au secret, rendu sensible, d'une

¹ Lacan utilise d'ailleurs lui-même le terme de *transcendance* à propos de l'ordre symbolique dans certains écrits.

² Il s'agit après tout de la tentative d'appréhender une transcendance, qui, par définition, se situe à un autre niveau que celui de la pensée humaine.

intérieurité, lieu à la fois révélé et “insaisissable”, situé au-delà et à la source du langage, et où réside, essentielle et mystérieuse, la véritable personne »¹.

Conclusion

Au fil de ce chapitre, nous avons précisé peu à peu, point par point, la logique du devenir-humain mis en scène dans *L'Ève future*, grâce à la comparaison avec *Westworld* et en nous appuyant sur la théorie psychanalytique, en particulier sur l'ouvrage de Leguil. Le contenu du roman de Villiers de l'Isle-Adam en sort indéniablement clarifié. Par ailleurs, l'étude ainsi menée permet de mieux comprendre le processus de devenir-humain en lui-même : comme détaillé dans notre introduction, il s'agit bien de considérer l'œuvre comme porteuse d'un savoir sur la condition humaine, savoir qu'il est possible de faire dialoguer avec celui d'autres œuvres et avec des discours plus théoriques et scientifiques ; c'est ce qui n'a pas cessé de guider notre démarche.

Nous avons d'abord considéré les chaînes qui peuvent étouffer le sujet, les obstacles à franchir par le « Je » pour pouvoir se dire : la réduction de chaque androïde à un ensemble anonyme de mesures par la logique de la quantification, ainsi que l'assignation à une identité totale recouvrant le moindre aspect de leur comportement, de leurs pensées et de leur intimité par un Autre tout-puissant et sans faille qui ne laisse aucune place au « Je ». Il en résulte la nécessité d'une désidentification, dans la violence frontale ou dans la dissimulation. Nous avons ensuite étudié le processus d'identification en lui-même : le rapport du sujet à son corps à travers le stade du miroir, le rapport personnel entretenu à son passé et à son histoire, le rapport avec le semblable et la rencontre d'un Autre à même de faire résonner la part à la fois la plus singulière et la plus *autre* du sujet.

L'identification est dynamique ; elle nécessite de la part du sujet qu'il se mette en route. *Westworld* utilise abondamment l'image du labyrinthe, qui donne d'ailleurs son titre à cette première saison. Comme finit par le comprendre l'homme en noir, ce labyrinthe dont il croise plusieurs fois la représentation n'existe pas *vraiment* dans le parc et surtout ne lui est pas destiné, mais symbolise la quête identitaire des hôtes. Le labyrinthe représente les choix, les difficultés, les tournants de leur devenir-humain, il invite les androïdes à la traversée dont peut naître leur « Je ». Contrairement à ce que l'on peut penser au départ, le centre du labyrinthe ne représente pas la fin du voyage – qui consisterait en l'acquisition d'une identité

¹ G. PONNAU, « Désaccords et dissonances. Le corps et la voix dans *L'Ève future* », dans J. ANZALONE (éd.), *Jeering dreamers, op. cit.*, p. 77-85, ici p. 80.

arrêtée – mais n'est qu'une étape dans un processus jamais achevé. La façon dont se termine la saison est sans équivoque : Dolores arrive pour ainsi dire au centre de son labyrinthe, mais ce n'est que le début du chemin qui s'ouvre à elle. L'identification ne se fait jamais une fois pour toutes et l'énigme que représente le sujet pour lui-même ne peut recevoir de réponse définitive.

Chapitre IV. L'humain artificiel : dialogue avec le transhumanisme

Après avoir analysé en détail le processus d'identification à l'œuvre dans *L'Ève future* et dans *Westworld*, il nous reste à aborder un point crucial de ce devenir : son caractère artificiel. Dans ce chapitre, qui nous mène au problème de la frontière entre l'humain et le non-humain, nous étudions l'artificiel en tant que point de départ – les androïdes comme artefacts – et en tant que point d'arrivée – l'avènement d'humains artificiels. Cette question très actuelle est sur le devant de la scène depuis plusieurs années, principalement portée par le courant du *transhumanisme* (et par ses détracteurs). S'il est parfois difficile d'identifier avec précision ce que recouvre ce mot¹, il est néanmoins possible d'identifier un noyau commun aux discours de ceux qui s'en revendiquent : les progrès scientifiques et technologiques doivent permettre d'améliorer l'humain et de dépasser ses limites (physiques et mentales)², au point de le modifier en profondeur et de s'affranchir de la condition humaine telle qu'envisagée jusqu'alors et marquée par la souffrance, la maladie, le vieillissement et la mort. Il s'agit donc de faire advenir un *transhumain* échappant à toute détermination naturelle et représentant le stade suivant de l'évolution de l'humanité, voire un *posthumain* qui se détacherait tout à fait de notre espèce³. « Nous voyons l'humanité comme une étape transitoire dans le développement évolutionnaire de l'intelligence. Nous préconisons l'utilisation de la science pour accélérer notre transition de l'état humain à la transhumanité ou à une condition posthumaine », énonce par exemple le manifeste *Principes extropiens*⁴. Parmi les noms importants du transhumanisme et de son histoire, on peut citer Eric Drexler, Max More, Nick Bostrom ou encore Ray Kurzweil.

La question du futur de l'humanité est au cœur du roman de Villiers, comme en témoigne de façon assez transparente son titre même. Difficile de ne pas faire le parallèle entre Edison

¹ Comme le note Frank Damour, il peut désigner « un courant de pensée, une idéologie, un champ d'études, des biotechnologies d'un genre nouveau, des utopies d'augmentation des capacités humaines, d'immortalité ou de colonisation spatiale » voire « une mouvance religieuse » (Fr. DAMOUR, « Le mouvement transhumaniste. Approches historiques d'une utopie technologique contemporaine », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 138 (2018/2), p. 143-156, ici p. 144). Il est important de garder en tête cette pluralité : le transhumanisme n'est pas un courant unifié doté d'une doctrine partagée par tous les transhumanistes.

² Ce qui n'est pas révolutionnaire en soi : « la finalité de toute technologie est bien de dépasser les limites physiques et cognitives de l'homme » (Fr. DAMOUR et D. DOAT, *Transhumanisme. Quel avenir pour l'humanité ?*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2018, p. 11).

³ La signification des termes *transhumain* et *posthumain* peut cependant beaucoup varier selon les auteurs. Nous retenons le sens qui nous paraît le plus clair et le plus pertinent pour notre analyse, mais il arrive par exemple de voir *transhumain* utilisé dans le sens que nous donnons ici à *posthumain*.

⁴ M. MORE, *Extropian Principles. A Transhumanist Declaration* [en ligne], version 3.0 (1998), consulté le 2 août 2021 [URL : https://mrob.com/pub/religion/extro_prin.html], traduit dans *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018) [numéro thématique], M. DUPONT-BESNARD et J. L'HEVEDER (éd.), *Transhumanisme. La science va-t-elle modifier l'espèce humaine ?*, p. 9.

offrant à Lord Ewald de « tenter l'ARTIFICIEL et ses incitations nouvelles » (p. 136) et le renouvellement de l'humanité par la technologie promis par les transhumanistes. Difficile également de ne pas souligner que cette idée d'un bouleversement définitif rendu possible par les nouvelles technologies n'est pas sans rappeler l'émerveillement du XIX^e siècle devant les possibilités sans précédent offertes par l'électricité. Il ne s'agit certainement pas de faire de Villiers une sorte de transhumaniste avant la lettre : son rapport à la science et au progrès, comme nous l'avons vu (cf. chapitre I), est bien sûr totalement incompatible avec le *credo* transhumaniste. En revanche, les enjeux de l'histoire mise en scène dans *L'Ève future* rejoignent très clairement ceux du transhumanisme et ouvrent la voie au dialogue qui fait l'objet de ce chapitre et qui s'appuie par ailleurs encore une fois sur une comparaison avec *Westworld* permettant d'élargir notre regard.

1. Améliorer l'humanité

Une première divergence éventuelle entre les transhumains et les androïdes de *Westworld* et de *L'Ève future* concerne ce que nous avons désigné comme le point de départ du processus : dès le début, les hôtes et Hadaly sont des artefacts, des machines, alors que le transhumain est un humain ayant été amélioré, dont le point de départ est donc un organisme naturel. Toutefois, ce problème n'en est un que si l'on considère que l'être humain est doté d'une nature, d'une essence qui manquerait dès lors aux androïdes ; or nous avons vu en nous fondant notamment sur Zenoni que l'être humain se construit au contraire en rupture par rapport à ce point de départ organique. Par conséquent, si on peut considérer qu'il faut effectivement un organisme par rapport auquel faire rupture, que cet organisme soit naturel ou artificiel ne présente pas d'importance. Cette idée peut nous paraître étrange parce que nous avons spontanément tendance à associer *organisme* avec *naturel* ou *biologique* (Zenoni le fait d'ailleurs aussi) : imaginer qu'on puisse dire d'une machine qu'elle est dotée d'un organisme semble dès lors antinomique. Pour *L'Ève future*, une telle conception n'est pourtant pas contradictoire, pour la simple raison que c'est l'organisme lui-même qui est en fait considéré comme une forme biologique de machine¹. Ainsi Edison appelle-t-il l'organisme « la *machine humaine* [...], comme disent nos médecins » (p. 147 ; l'expression revient plusieurs fois, par exemple p. 152). Hadaly, toute artificielle que soit sa fabrication, contient en elle « l'organisme intérieur commun à toutes les femmes » (p. 148). L'expression *organisme*

¹ Contrairement au courant philosophique du *mécanisme* (dont l'un des représentants les plus connus est certainement La Mettrie), il ne s'agit pas ici de dire que *l'humain* est une machine, mais bien seulement son organisme. Il est clair que le matérialisme qui caractérise le mécanisme n'est pas compatible avec l'idéalisme de Villiers.

machinique (que nous avons déjà utilisée dans le chapitre III) n'est donc pas oxymorique et le fait que le point de départ du processus de devenir-humain soit artificiel ne change en définitive pas grand-chose. Tout le discours d'Edison s'efforce de convaincre Lord Ewald de cette réalité troublante : Hadaly est « vraiment digne de porter le nom d'HUMAINE » (p. 132) et peut être considérée comme une femme au même titre que les autres, au fond ni plus ni moins artificielle qu'elles (cf. p. 209 : « eh bien ! chimère pour chimère, pourquoi pas l'Andréide [...] ? »). En somme, comme nous l'avons amplement montré au chapitre précédent, c'est bien un devenir-*humain* qui est mis en scène dans *L'Ève future*, ce qui conduit naturellement à relativiser la frontière entre humain et « électro-humain » (formule revenant plusieurs fois, par exemple p. 209).

C'est également une caractéristique de *Westworld* de brouiller la frontière entre humains et non-humains. Il est par exemple aisé de prendre Teddy pour un visiteur dans le premier épisode : on le voit descendre du train – la voie d'accès des invités – et tomber sur Dolores dans la rue principale de la ville, ce qui laisse penser à une confrontation humain - androïde (Teddy - Dolores) qui paraît tout à fait attendue dans la construction narrative. Si le spectateur se laisse au début tromper, quelques indices le font petit à petit douter : Teddy ne serait-il pas lui aussi un hôte ? Cet effet esthétique de doute concernant Teddy traduit un doute plus fondamental : peut-on vraiment différencier humain et non-humain¹ ? Une autre scène de ce premier épisode, visuellement très forte, montre des androïdes ayant été « abattus » (si l'on peut dire pour des robots qui seront remis en état quelques heures plus tard) baignant dans leur « sang » (qui n'en a que la couleur) auquel se mêle du lait, qui est un rappel visuel de la substance matricielle d'un blanc éclatant dans laquelle les androïdes sont plongés lors de leur fabrication. Le lait renvoie ainsi à leur condition d'artefact robotique tandis que le sang suggère l'humanité et la souffrance : l'union des deux semble trahir que la frontière entre les deux n'est pas imperméable. Comme l'explique le producteur J. J. Abrams : « On a de l'empathie pour ces personnages dont on sait qu'ils ne sont pas humains. Mais peu importe. On s'identifie à eux, c'est le postulat de la série : qu'à un moment donné, ça n'a plus d'importance de savoir si quelque chose est organique ou non. »²

L'objectif n'est cependant pas tout à fait de créer un humain comme un autre, mais plutôt une sorte d'homme idéal, comme en témoigne par exemple la référence récurrente à l'*Homme*

¹ Nous qualifions ce doute d'*esthétique* parce qu'il s'agit bien de l'effet produit par l'œuvre sur le spectateur : il ne s'agit pas d'un doute *thématique*, on ne voit pas de personnage douter à l'écran. De plus, il traduit quelque chose de plus profond, relevant de la logique structurante de l'œuvre : la porosité de la frontière entre humain et non-humain.

² Bonus « La réalité de l'I.A. » (Blu-ray, disque 2, trad. A. Di Paolantonio).

de Vitruve (les androïdes plongés dans la cuve de liquide blanc sont attachés à l'intérieur d'un cercle de métal, dans une position qui est celle de l'homme dessiné par Léonard de Vinci), autrement dit à l'homme parfait. De même, si nous avons écrit que Hadaly pouvait être considérée comme une femme *au même titre que les autres*, il est clair qu'il s'agit aussi d'une version pour ainsi dire corrigée, débarrassée de leurs encombrants défauts¹. L'objectif du transhumanisme de « fusionner l'Homme et la machine »² coïncide avec celui d'Edison, l'« apparition de la machine dans l'humanité » (p. 213). Dans les deux cas, il revient à la Science de perfectionner la nature (cf. p. 267) : une idée centrale chez les transhumanistes est en effet que l'évolution naturelle a atteint ses limites avec l'*Homo sapiens*, qu'elle est en quelque sorte bloquée et qu'il revient alors à la science et à la technologie de faire progresser l'humanité vers un nouveau stade de son évolution : la transhumanité. Comme le résume Edison, il s'agit de « dépasser la Nature » (p. 260). Ce discours sur l'évolution n'est pas sans rappeler certains propos tenus par Ford à Bernard dans l'épisode un, quand ce dernier vient lui parler des bugs informatiques affectant le code de certains hôtes. Ford dresse alors le parallèle avec l'évolution humaine, en pointant que ce sont des erreurs dans la transmission du code génétique qui provoquent les mutations, mutations ensuite sélectionnées (ou non) par l'évolution. On sait que ces bugs sont en fait causés par la mise à jour « Rêveries » décidée par Ford ; il est dès lors permis de penser que ces erreurs de code sont peut-être en fait précisément ce qu'il recherche, dans le but d'amener les androïdes à un nouveau stade de leur évolution. Surtout, le discours de Ford pose en creux la question de l'humanité qui aurait cessé, pour sa part, d'évoluer ; faut-il voir les hôtes comme destinés à prendre le relais ? Dans l'épisode sept, Charlotte Hale, représentante du conseil de direction de Delos (la société possédant le parc), laisse entendre que Delos se moque bien des aventures vécues par les invités, des scénarios, etc. – en somme, de la fonction de parc d'attractions de Westworld³ – et poursuit un but plus élevé, sans préciser lequel : l'hypothèse la plus vraisemblable est une recherche de type transhumaniste (ce qui se confirme dans les saisons suivantes).

Cette évolution de l'humanité, pour les transhumanistes, consiste dans le dépassement des limites biologiques actuelles. Il est intéressant de constater que la conception de l'humain comme dépourvu de nature essentielle – dont nous avons montré qu'elle est à au fondement du devenir-humain tel qu'envisagé en psychanalyse et tel que mis en scène dans les œuvres

¹ Voir notamment J. NOIRAY, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, *op. cit.*, p. 103-107.

² *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018), p. 7.

³ Nous écrivons « Westworld » sans italiques quand nous voulons désigner le parc (dont c'est le nom) et non la série (dont c'est le titre).

étudiées – est partagée par le transhumanisme : « si l'on peut souhaiter “refaire” l'homme, c'est que rien ne s'oppose en lui à son remodelage, c'est que sa malléabilité est première, que son absence d'essence l'ouvre à tous les possibles »¹. Par certains aspects, on pourrait ainsi considérer le transhumanisme comme une sorte de radicalisation de l'idée de dénaturation avancée par Zenoni : cette *annulation* porterait bien, cette fois, sur tous les aspects du fonctionnement de l'être biologique². Natasha Vita-More, présidente de Humanity+³, défend ainsi l'idée que les humains ne doivent plus être « séquestrés dans leur histoire biologique » et définit le posthumain comme « un humain qui n'est pas restreint par ses paramètres biologiques »⁴ ; pour elle, le préfixe « post » signifie avant tout « post-biologique », sans forcément induire l'idée d'une nouvelle espèce⁵, mais plutôt l'évolution de la même espèce (c'est donc une utilisation du terme *posthumain* qui se rapproche plutôt de ce que nous avons défini pour notre part comme *transhumain*).

Ce qui motive Edison, nous apprend Villiers, n'est autre que « l'amour de l'Humanité » (p. 235) : l'ancienne Ève, c'est-à-dire la vieille humanité, est devenue désespérante et doit être « reformée ». Hadaly n'est rien de moins que le futur de l'espèce humaine, une humanité augmentée, corrigée, perfectionnée : une « créature nouvelle, électro-humaine, [...] cette ÈVE FUTURE, enfin, qui, aidée de la GÉNÉRATION ARTIFICIELLE [...], me paraît devoir combler les vœux secrets de notre espèce, avant un siècle » (p. 175). La descente de l'ingénieur avec Lord Ewald dans les profondeurs de la Terre, où ils rencontrent Hadaly, avant de remonter à la surface, peut ainsi être apparentée à une métaphore de mort et de résurrection qui concernerait l'humanité même. Le texte insiste dès le départ sur le caractère sépulcral de la descente : le chapitre qui la décrit s'intitule ainsi « Facilis descensus Averni » (p. 164), c'est-à-dire « Descente facile à l'Averne » (il faudrait en fait écrire *Averno*), l'Averne étant la désignation poétique des Enfers, du séjour des morts.

Tous deux se retrouvèrent bientôt dans la plus noire obscurité, en d'opaques et humides ténèbres, aux exhalaisons terreuses, où l'haleine se glaçait. Le marbre mobile ne s'arrêtait pas là. Et la lumière d'en

¹ J.-M. BESNIER, *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Paris, Hachette littératures, 2009, p. 57.

² Rappelons, si nécessaire, ce que nous avons déjà exposé au chapitre III : pour Zenoni, l'être biologique est annulé en tant que fondement du comportement, mais l'organisme n'en demeure pas moins soumis à son « fonctionnement biochimique, neuronique ou hormonal intrinsèque » (A. ZENONI, *Le corps de l'être parlant*, op. cit., p. 78).

³ Anciennement World Transhumanist Association (fondée en 1998 par Nick Bostrom et David Pearce), cette organisation internationale est dédiée à la diffusion et la promotion du transhumanisme (site de l'association : <https://humanityplus.org/>, consulté le 2 août 2021).

⁴ N. VITA-MORE, « Un nouvel humain, plus fort et quasi-immortel : le posthumain », *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018), p. 12-20, ici p. 14 et 15.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

haut n'était plus qu'une étoile ; ils devaient être assez loin, déjà, de ce dernier feu de l'Humanité. L'étoile disparut : Lord Ewald se sentit dans un abîme (p. 164-165).

De façon notable, on retrouve la même image dans *Westworld*, dont le complexe de contrôle du parc est un bâtiment souterrain descendant loin, très loin sous la surface : les longues descentes d'ascenseur qui sont données à voir forment comme un écho de celle de Lord Ewald et Edison. La vieille humanité doit accepter de mourir à elle-même pour mieux renaître, pour passer au stade suivant : c'est à sa régénération que travaillent Ford comme Edison. Hadaly est bien une Ève, c'est-à-dire la première de ces femmes parfaites qui constituent le futur de l'humanité ; on apprend par la suite qu'Edison envisage non pas de construire un seul être idéal, mais des milliers – il évoque même, en plaisantant, l'idée de monter une « manufacture d'idéals » (p. 241). *L'Ève future* n'est ainsi pas seulement la mise en scène d'un *devenir-humain*, mais aussi celle du *devenir de l'humain*. Dès lors, la fin du roman, où Hadaly disparaît dans les flammes ravageant le navire qui la transporte, ne représente pas seulement le châtement pour la transgression d'Edison (se rêvant l'égal de Dieu), mais aussi l'échec du projet destiné à renouveler l'humanité. C'est alors « la fin de l'espèce et de toute vie humaine possible. [...] Ce qui disparaît avec Hadaly dans le cercueil d'ébène, au milieu des flammes du *Wonderful* [le nom du navire], ce n'est pas seulement le chef-d'œuvre d'Edison, ou le rêve de Lord Ewald, c'est l'avenir de l'humanité tout entière. »¹

À ce stade de notre étude, *L'Ève future* et le transhumanisme apparaissent à la fois très proches et très différents. Très proches, parce qu'Edison et les transhumanistes partagent un même objectif : celui d'améliorer l'humanité, de la faire passer à la phase suivante de l'évolution. Très différents, parce que les cadres philosophiques au sein desquels cette révolution doit se faire n'ont presque rien en commun : l'écrasante majorité des transhumanistes sont en effet matérialistes, alors que le caractère amélioré de Hadaly ne se comprend que selon la philosophie idéaliste de Villiers. Si Hadaly incarne l'humanité future, ce n'est pas parce qu'elle est « post-biologique », mais parce qu'elle est l'Idéal fait femme. Différents aussi, parce que le transhumanisme semble éminemment optimiste, là où *L'Ève future* se révèle à la fin terriblement pessimiste. Si Edison peut donc être rapproché d'une figure du transhumanisme avant la lettre, *L'Ève future* n'en est pas pour autant le manifeste. Au contraire, peut-être s'agit-il même plutôt d'une mise en garde : le transhumain n'est qu'un mirage².

¹ J. NOIRAY, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, *op. cit.*, p. 158-159.

² Terme d'ailleurs employé à plusieurs reprises dans le roman pour désigner l'entreprise d'Edison.

2. Dépasser l'humanité ?

Un des problèmes qui fascine le plus les transhumanistes est la mort et surtout l'éventuelle immortalité rendue possible par les technologies futures. La limite que représente la mort est considérée comme une limite purement biologique : « Le posthumain disposera d'une espérance de vie post-biologique, c'est-à-dire une vie qui ne s'arrête plus une fois arrivée la limite biologique originelle », déclare par exemple Vita-More¹. On retrouve la volonté de rupture avec l'organisme biologique déjà exposée. Mais comment arriver à un tel résultat ? Guérir les maladies et reculer le vieillissement semblent des objectifs potentiellement accessibles, mais repousser éternellement la mort ne s'apparente-t-il pas à une chimère ? Pas pour les transhumanistes les plus radicaux, qui placent leur espoir dans le *mind uploading* (« téléchargement de l'esprit »), reposant sur les progrès combinés des neurosciences et de l'informatique et se fondant sur une conception de l'esprit comme relevant entièrement des interactions entre neurones.

Le principe du *mind uploading* est de scanner un cerveau à un niveau microscopique, puis de reconstruire les connexions neuronales entre toutes les cellules sous la forme d'un langage informatique. Ce programme pourrait ensuite être exécuté dans une machine suffisamment puissante et adaptée, afin d'être connecté à un corps virtuel [dans un environnement restant alors totalement informatique] ou à un androïde [un corps physique créé artificiellement]. Si chaque détail microscopique est correctement simulé, le cerveau téléchargé se comportera exactement comme son original [et le même esprit en émergera]².

Implanter un esprit dans un corps artificiel : voilà qui n'est pas si différent de ce que projette Edison, même si ses procédés (qui ignorent tout de l'informatique) sont bien sûr fort différents. Dans un article très intéressant³, Carol de Dobay Rifelj montre les similitudes entre le discours tenu par l'ingénieur à propos de l'humain et certaines conceptions actuelles qui considèrent l'esprit comme étant une sorte de programme dont le cerveau serait le support matériel (*hardware*). Selon elle, toutefois, le roman de Villiers ne partage pas cette vision et montre au contraire que l'esprit, « malgré les affirmations initiales et réductrices d'Edison, n'est pas un facteur que l'on peut éliminer »⁴ : l'élément déterminant qui fait comprendre à Lord Ewald que Hadaly est bien digne de se substituer à Alicia réside ainsi dans son émotion et sa passion, dimension qui échappe totalement à l'ingénieur. Nous retrouvons l'idée avancée au point précédent : on peut tenir le discours d'Edison comme précurseur, à sa manière et par

¹ N. VITA-MORE, « Un nouvel humain, plus fort et quasi-immortel : le posthumain », art. cit., p. 16.

² A. SANDBERG, « La cryogénie est la seconde pire chose qui puisse vous arriver », *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018), p. 21-28, ici p. 25.

³ C. DE DOBAY RIFELJ, « Minds, computers, and Hadaly », dans J. ANZALONE (éd.), *Jeering dreamers*, op. cit., p. 127-139.

⁴ *Ibid*, p. 139 [notre traduction].

certain aspects, de celui des transhumanistes, mais le processus mis en scène dans *L'Ève future* démontre au contraire les limites de cette conception des choses.

Il n'en demeure pas moins, pour revenir à cette question, que Hadaly est destinée à l'immortalité. « Nous autres, nous vivons, nous mourrons, – que sais-je ! L'Andréide ne connaît ni la vie, ni la maladie, ni la mort. Elle est au-dessus de toutes les imperfections et de toutes les servitudes ! » (p. 252-253), s'exclame Edison en des termes qui ne dépareraient pas une de ces professions de foi transhumanistes comme nous en avons lu un certain nombre au cours de nos recherches. Cette immortalité peut être rapprochée d'une autre caractéristique de Hadaly découverte par Lord Ewald et Edison : sa raison suit des voies qui ne sont pas accessibles aux humains car l'andréide, contrairement à eux, possède « la notion de l'Infini » (p. 258). Nous avons vu dans notre point précédent que la frontière entre androïde et humain se brouille dans *L'Ève future* comme dans *Westworld*, tout en aboutissant à un humain modifié, augmenté. Mais cette logique est-elle encore valable quand on commence à parler d'immortalité ? Un tel don ne constitue-t-il pas, cette fois, un véritable *dépassement* de l'humanité, et non simplement son *amélioration* ? La mort est généralement considérée comme la marque par excellence de la finitude qui caractérise l'être humain. Dans cette perspective, difficile de considérer un posthumain immortel comme un simple stade ultérieur de l'évolution d'une même espèce. Le dernier épisode de *Westworld* voit d'ailleurs Dolores tenir un discours qui semble aller dans ce sens. Alors qu'elle pleure face à ce qu'est devenu William, elle le compare à un fossile puis considère toute l'humanité comme une espèce destinée à disparaître. « On dit que de gigantesques bêtes parcouraient ce monde autrefois. [...] Et pourtant il ne reste d'eux que des os et de l'ambre. Le temps défait les créatures même les plus puissantes. [...] Un jour, tu périras. Tu reposeras dans la boue avec le reste de ton espèce. [...] Tes os se changeront en sable, et sur ce sable marchera un nouveau dieu. Un dieu qui ne mourra pas. »¹ Si l'on en croit Dolores, l'humanité, comme les dinosaures avant elle, est vouée à l'extinction totale ; et le facteur déterminant, celui qui fait passer d'une éventuelle transhumanité à une posthumanité au sens fort du terme, est bien l'immortalité. Dolores ne serait donc pas l'évolution, mais le dépassement de l'humanité.

Le lecteur attentif rétorquera, et certains transhumanistes avec lui, que nous avons en fait déjà résolu ce problème puisque une telle interrogation serait vide de sens à partir du moment où l'on considère qu'il n'y a aucune essence de l'humanité (et donc rien à *dépasser*). Mais est-ce vraiment si simple ? Ce que ce travail a montré, en particulier dans le chapitre

¹ J. NOLAN et L. JOY, *Westworld. Season One*, op. cit., épisode 10 (00:38:35).

précédent, ce n'est pas seulement que l'humain ne se définit pas par une essence, une nature ; c'est aussi qu'il se définit par son devenir. L'absence d'essence n'implique donc pas l'absence de définition : le terme *humain* a une signification, qui pourrait se révéler non compatible avec l'immortalité. Certes, l'immortalité n'empêche pas le devenir, que du contraire. Mais ce devenir, pour être un devenir-*humain*, doit être celui d'une personne, d'un sujet, d'un « Je »... et c'est là que le bât blesse pour ce qui est du discours transhumaniste. Comment ne pas reconnaître en effet dans le fantasme du *mind uploading* cette « traduction de toutes les expériences subjectives en termes quantifiables »¹ dénoncée par Leguil comme ce danger de premier plan pour le « Je » que représente la quantification ? Comment ne pas rapprocher ce projet de la réduction du « Je » à un « Il » ou à un « Il y a », à cette conception selon laquelle « là où était le “Je”, il y a en vérité le cerveau, les neurones, les connexions synaptiques »² ? Comme l'écrivent Monique Atlan et Roger-Pol Droit, une question cruciale posée par le transhumanisme est ainsi de savoir si « ce qui se déroule dans la parole, la mémoire, l'histoire propre d'un individu » est vraiment « accessible aux données objectives que fournissent les appareils de mesure »³. En somme, pour pouvoir imaginer cet accès à l'immortalité, les transhumanistes sont obligés de retrancher de l'être humain ce qui fait de lui un « Je » au sens fort du terme. Il n'est dès lors guère surprenant que les implications politiques du transhumanisme soient souvent décrites comme un danger pour la démocratie⁴ : en retournant la formule de Leguil, on peut en penser que pour qu'il y ait de la démocratie, il faut qu'il y ait du « Je »⁵.

En définitive, le transhumanisme se révèle donc plutôt éloigné de la perspective qui a été la nôtre pendant ce travail. Selon Cristina Lindenmeyer, psychanalyste spécialisée dans l'humanité augmentée, il conduit en effet à une forme d'occultation de la division du sujet. « On a créé la technologie pour venir apaiser ce manque inhérent à notre condition. Sauf que

¹ Cl. LEGUIL, « Je » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 71.

² *Ibid.*, p. 10.

³ M. ATLAN et R.-P. DROIT, *Humain. Une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*, Paris, Flammarion, 2014 (Champs. Essais), p. 299.

⁴ Voir par exemple Fr. FUKUYAMA, *La fin de l'homme. Les conséquences de la révolution biotechnique*, trad. D.-A. Canal, Paris, Gallimard, 2007 (Folio Actuel).

⁵ Cf. Cl. LEGUIL, « Je » *Une traversée des identités*, op. cit., p. 42. Il ne s'agit pas ici de faire de tous les transhumanistes d'infâmes totalitaires ou des dictateurs en puissance, mais d'interroger un point obscur de leur discours qui pourrait avoir des conséquences politiques très fortes si le problème du « Je » n'est pas résolu. En effet, même les partisans d'un transhumanisme plus social échouent généralement à identifier cet écueil : pour Mathieu Gosselin, par exemple, membre du Parti transhumaniste britannique, le problème du transhumanisme est d'être « beaucoup trop centré sur l'individu seul » (M. GOSSELIN, « Pour un futurisme social », *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018), p. 89-97, ici p. 96), alors que selon nous, la vraie question est plutôt de savoir quelle ouverture on laisse pour le « Je » de cet individu.

là où est l'illusion, c'est que cet apaisement ne se maintient jamais »¹. Tout le discours transhumaniste est construit autour de l'idée d'un gain ; en réalité, ne présente-t-il pas aussi le risque d'une perte ? Celle de la dimension vraiment personnelle de l'individu, de ce « Je » qui s'énonce à partir de la brèche au cœur de son être, en un mot, celle de l'humain comme sujet. Nous avons avancé l'hypothèse selon laquelle certains aspects du transhumanisme relèveraient d'une forme de radicalisation de la dénaturation telle que pensée par la psychanalyse et exposée par Zenoni ; à la lumière de nos derniers développements, nous comprenons qu'il s'agit en fait plutôt d'une perversion de cette logique de dénaturation. En effet, Zenoni explique que l'organisme est « converti » en corps lors de sa transposition dans la dimension symbolique. Or les transhumanistes parlent certes beaucoup du corps, mais toujours en le réduisant à quelque chose de purement biologique. En réalité, les transhumanistes ne font pas la distinction entre organisme biologique et corps symbolique, mais considèrent seulement un corps biologique dont il s'agit de s'extraire. La dénaturation qu'ils prônent ne laisse ainsi aucune place au corps de l'être parlant décrit par Zenoni et apparaissant dans *L'Ève future* comme dans *Westworld*. Pour Lindenmeyer, les transhumanistes entretiennent une vision faussée du corps en le réduisant à une machine parce qu'ils le considèrent seulement dans sa dimension organique et biologique, en laissant totalement de côté que le corps est aussi le lieu où le sujet s'inscrit dans le langage, dans la dimension sociale, dans une histoire personnelle².

« Le transhumanisme dessine un avenir où le corps n'aura plus sa part »³ : face à cette vision, *Westworld* et *L'Ève future* offrent une perspective bien différente. Si elles partagent avec le transhumanisme l'idée d'augmenter – voire peut-être de dépasser – l'humanité, les deux œuvres proposent un modèle de transhumain radicalement différent de celui proposé par le courant transhumaniste. Certes, les androïdes sont appelés à être l'étape suivante de l'humanité, certes, ils ont un autre rapport à la mort, mais ils ne laissent pas pour autant sur le bord du chemin ce qui fait de l'humain une personne singulière, un sujet, un « Je ». Au lieu de mettre en scène un futur dystopique et déshumanisé, si fréquent dans les récits de science-fiction qui abordent ce genre de thématiques, les œuvres que nous étudions veulent croire en un futur transhumain qui n'oublierait pas l'humain derrière lui. Un exemple frappant, dans *Westworld*, est l'importance de la souffrance dans le processus de devenir-humain des

¹ Cr. LINDENMEYER, « S'augmenter pour combler un sentiment d'impuissance », *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018), p. 62-70, ici p. 65.

² Cf. *Ibid.*, p. 65.

³ J.-M. BESNIER, *Demain les posthumains*, op. cit., p. 68.

hôtes, là où le transhumanisme prône au contraire un posthumain libéré de toute souffrance : difficile de faire plus opposé. Toute notre chapitre III a montré que le devenir-humain mis en scène dans la série et dans le roman se comprend comme devenir-sujet, devenir-personne, devenir-Je. Si le transhumanisme contemporain relève d'une forme de démission subjective¹, Dolores et Hadaly montrent qu'il est possible de développer une conception de l'*humain artificiel* dans laquelle le mot *humain* n'est pas vidé de sa substance.

¹ Cf. *Ibid.*, p. 71-73.

Chapitre V. Analyse intermédiale et devenir artificiel

Grâce aux chapitres précédents, l'opacité entourant *L'Ève future* est en partie levée, au moins en ce qui concerne son contenu, par la lecture que nous en proposons, fondée sur le concept du devenir-humain, ce qui explique d'ailleurs la complexité initiale à identifier le sens de l'œuvre. L'erreur est effectivement d'envisager le sens comme quelque chose de bien arrêté, qu'il serait possible d'épingler et de présenter de façon unifiée, comme une sorte de *noyau*. Or le devenir qui fonde la logique du roman est un processus toujours en cours, qui évolue constamment et qui précisément n'obéit pas à cette logique de noyau (entendu comme la partie solide et centrale d'un objet, quelque chose de fixe et de stable). Si tel est le fonctionnement du récit du point de vue de son fond, il reste à voir comment cet aspect s'articule à sa forme, étant entendu que les deux sont intimement liés selon notre perspective esthétique. Quelle est donc la logique médiatique de *L'Ève future* ? Pour enfin répondre à cette question posée dans notre introduction, nous recourons à nouveau au pouvoir heuristique offert par la confrontation avec *Westworld* : comme expliqué en introduisant notre chapitre III, le choix d'une série comme élément de comparaison n'est en effet pas un hasard, sa forme nous ayant paru liée d'une façon particulière à la question du devenir. Il est maintenant temps d'analyser en détail cette forme et d'étudier ses éventuels points de contact avec celle de *L'Ève future*.

Cette approche consistant à mettre en connexion différentes logiques médiatiques nous inscrit dans le champ de l'intermédialité, qui étudie les logiques propres aux différents médias, leurs usages et leurs interactions. Nous nous contentons dans un premier temps de la définition la plus élémentaire possible (qui est bien entendu aussi un peu courte) : l'intermédialité est *l'étude de la relation entre médias*. Par la suite, toutefois, ce chapitre développera une approche plus précise de la notion et de ses apports pour la compréhension de *L'Ève future*. Par ailleurs, le concept de *média* est lui-même difficile à cerner. D'après Rémy Besson, l'usage du terme média « permet d'insister sur la nécessité de porter une attention plus grande aux caractéristiques techniques et à la matérialité de productions culturelles étudiées. Il s'agit ainsi d'accorder une égale importance au contenu de l'artefact analysé – production de sens – et à la manière dont celui-ci est mis en forme sur un support donné »¹. Besson souligne toutefois l'absence de consensus des chercheurs sur l'acception du terme. Jean-Marc Larrue, dans son article de synthèse auquel nous avons renvoyé dans notre

¹ R. BESSON, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine » [en ligne], HAL, 2014, consulté le 5 août 2021 [URL : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2>], p. 3.

introduction, insiste pareillement sur le caractère problématique du terme¹ et met en évidence ses changements de définition au cours de l'évolution des études intermédiales. Pour notre part, nous retenons l'une des propositions de Besson selon laquelle un média est non seulement une production culturelle, mais aussi une « série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie » (marquée par le choix de certaines pratiques qui donnent au média sa spécificité et son unité)². Ce sont ces « pratiques » que nous désignons par l'expression *logique médiatique*, désignant donc notamment la manière spécifique dont un média met en forme ses contenus. Dès lors, parler de logique médiatique propre à une seule œuvre (*L'Ève future*) peut paraître inapproprié. C'est en réalité la conséquence de l'hypothèse formulée en introduction selon laquelle le « roman » de Villiers, terme utilisé faute de mieux, ne se rattache à rien de connu, ce qui permet alors de considérer qu'il forme pour ainsi dire un média à part entière. Cette formulation peut sembler excessive : d'un point de vue technique, le média de *L'Ève future* n'est-il pas tout simplement l'écrit ? Nous laissons momentanément cette objection de côté, la deuxième partie de ce chapitre revenant sur la définition à donner au média et surtout sur ce que nous cherchons à mettre en évidence concernant la logique médiatique de l'œuvre de Villiers.

1. Premier niveau d'analyse intermédiaire : comprendre la logique médiatique de *Westworld* afin d'éclairer celle de *L'Ève future*

1.1. La forme-série (G. Wajcman)

D'un point de vue structurel, l'un des aspects les plus marquants de *Westworld* est certainement son jeu sur la temporalité de l'intrigue – ou plutôt, des intrigues. En effet, le spectateur croit au départ suivre une seule et même histoire, avant de se rendre compte que les événements qu'il voit se dérouler à l'écran relèvent en fait de trois époques différentes (2017, 2022 et 2052). La confusion s'explique par plusieurs facteurs, notamment le fait que tout se déroule dans le même parc et donc dans les mêmes décors, ou encore l'absence de vieillissement des corps robotiques, qui rend l'écoulement du temps beaucoup plus dur à repérer. Inversement, il arrive que deux personnages que l'on pense distincts (et qui sont d'ailleurs joués par des acteurs différents) se révèlent être un seul et même protagoniste, mais à trente ans d'intervalle. En somme, le spectateur se trouve un peu égaré face à plusieurs fils à suivre, sans qu'il arrive toujours bien à les distinguer l'un de l'autre. La série n'est pas hermétique pour autant : les indices d'abord discrets puis de plus en plus visibles se

¹ J.-M. LARRUE, « Du média à la médiation », art. cit., p. 28.

² R. BESSON, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédiarité », art. cit., p. 5.

multiplient peu à peu, permettant au spectateur attentif de retrouver son chemin dans ce labyrinthe (changements de vêtements, changements dans les détails du décor, changements subtils dans le logo du parc, changements discrets dans les rôles attribués aux androïdes dans les scénarios à destination des invités, etc.). En somme, la série commence par donner l'illusion de la linéarité avant de la faire voler en éclat au profit d'une logique discontinue.

Le psychanalyste et maître de conférences Gérard Wajcman, dans un ouvrage intitulé *Les séries, le monde, la crise, les femmes*¹, identifie cette rupture de la linéarité du récit comme l'un des grands traits de ce qu'il appelle la *forme-série*. Wajcman distingue la notion de *forme* de celle de *genre* (le genre de la série remontant pour lui aux feuilletons littéraires du XIX^e siècle) ou de *format* (défini selon des critères exclusivement techniques et mesurables), sans vraiment la définir théoriquement mais en donnant plusieurs exemples dont la forme-sonate, qui n'est pas un synonyme de *sonate*. Sans entrer dans des détails qui sortent de notre propos, mentionnons seulement pour la bonne intelligence de cet exemple que la sonate désigne un genre instrumental à plusieurs mouvements (sans composante vocale, contrairement à la cantate) tandis que la forme-sonate désigne une façon ternaire de composer un mouvement (exposition, développement, réexposition)². La forme est donc ce qui ordonne la composition, ce qui structure, ce qui, tout simplement met en forme (on nous pardonnera la tournure un peu tautologique d'une telle définition). Wajcman donne aussi les exemples du mythe ou du tableau. Si la notion ne recoupe pas exactement celle de *logique médiatique* que nous avons mobilisée (et qui implique notamment la question du *format*), il est clair qu'elle en est cependant assez proche par certains aspects et que les propositions de Wajcman sont à même de nourrir notre réflexion sur la logique de la série.

Selon son essai, la série serait intimement liée à notre monde actuel, dont elle parle et dont elle constitue en même temps le langage³ : il la voit ainsi comme un symptôme de notre malaise civilisationnel, « forme éclatée du temps d'une histoire en train d'éclater » par opposition au cinéma qui était la « projection d'un pays [les États-Unis] en train de se construire »⁴. Si la question de la série comme langage et symptôme du monde n'est pas notre propos⁵, la distinction opérée par Wajcman nous intéresse néanmoins en ce qu'elle manifeste l'existence d'une différence formelle entre cinéma et série qui, malgré le caractère commun

¹ G. WAJCMAN, *Les séries, le monde, la crise, les femmes*, Lagrasse, Verdier, 2018.

² Le premier mouvement d'une sonate est souvent ainsi composé selon une forme-sonate.

³ « Les séries évidemment parlent du monde, mais elles ne font pas qu'en parler, l'idée est que la forme-série pourrait être en elle-même le langage de notre monde comme il va, ou comme il ne va pas. » (*Ibid.*, p. 10).

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ Nous nous bornons à faire remarquer que les développements finaux de Wajcman sur le type de personnages féminins mis fréquemment en scène dans les séries correspondent très bien à Maeve (et Dolores sur la fin).

de certains procédés techniques, relèveraient donc bien de pratiques différentes, propres à des logiques médiatiques distinctes. Nous relevons en particulier le fait que cette distinction se fonde sur l'idée de la série comme déconstruction, notamment temporelle, ce qui rejoint la question de la temporalité particulière de *Westworld* exposée ci-dessus.

1.2. Crise et discontinuité dans « Westworld »

Pour Wajcman, le monde est entré dans « un état de crise permanente, sans stases, sans moments de repos »¹, auquel correspondrait la forme-série. Or l'identification (qui selon notre perspective est l'objet de *Westworld*), si elle n'est pas une crise permanente – ce qui serait absolument invivable pour l'individu –, passe néanmoins par de tels moments de crise, à entendre comme « brèche dans la ligne du temps, un moment critique, de vacillation, un suspens sans équilibre entre un état antérieur rompu et un avenir non encore advenu »². Il suffit par exemple de relire la description du stade du miroir que donne Lacan pour s'en convaincre. Wajcman compare aussi la forme-tableau de la Renaissance, expression triomphante de la capacité de l'homme à saisir le monde de manière unifiée, à la forme-série qui procéderait de manière inverse. La série instaure ainsi « le règne du fragment, du multiple, du décentré, du discontinu. Là où le tableau ordonnait un espace unique centré et une unité du récit, la série consomme une rupture de la linéarité »³. Il apparaît ainsi que la forme-série est particulièrement adaptée pour raconter le processus de devenir-humain qui, loin d'être un devenir d'ordre linéaire, est au contraire un devenir discontinu, fait de transpositions, de passages sans retour d'un stade à un autre, en un mot, de crises. On en trouve par exemple la démonstration dans l'opposition faite par Zenoni entre les concepts d'*émergence* et de *commencement*. L'émergence s'inscrit dans la logique évolutionniste et envisage toute nouveauté comme étant en continuité par rapport à ce qui précède, selon une logique que nous pouvons qualifier de linéaire ; le commencement, au contraire, suppose une rupture. La thèse psychanalytique défendue par Zenoni est que le langage constitue un tel commencement, un « commencement absolu »⁴ (d'où découle la dénaturation que nous avons déjà détaillée) ; il en résulte que le devenir-humain doit s'appréhender sur le mode de la discontinuité et non de la linéarité⁵.

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ A. ZENONI, *Le corps de l'être parlant*, op. cit., p. 28.

⁵ À toutes fins utiles, nous rappelons que de même qu'il ne nie pas la part biologique de l'homme mais bien l'idée qu'elle suffirait à le définir, Zenoni ne prétend pas que l'homme descend du ciel et que la théorie de l'évolution serait à remettre totalement en question sur le plan biologique et organique. « Tout porte à croire [...] »

Pour expliquer la structure de la forme-série, Wajcman recourt à l'image du fil électrique qui se révèle un écheveau de fils conducteurs plus petits, enroulés ensemble (dans le même fil) mais séparément (chacun dans sa gaine)¹. En effet, la rupture avec la linéarité traditionnelle du récit se traduit fréquemment par la présence de plusieurs intrigues parallèles, parfois sans rapport entre elles si ce n'est celui de se dérouler dans le même univers. On peut ainsi remarquer que les trajectoires de Maeve et de Dolores, si elles ont en commun d'illustrer toutes deux le devenir-humain des hôtes, ne se croisent jamais. En cela, toutefois, *Westworld* ne fait donc que suivre la logique propre à sa forme de série, ce qui n'est pas particulièrement notable. Là où elle se montre vraiment intéressante, c'est dans le brouillage temporel déjà mentionné mais sur lequel il nous faut maintenant revenir afin de comprendre toutes ses implications. Dans un premier temps, *Westworld* fait croire au spectateur qu'il a affaire à un seul fil conducteur, une seule intrigue. Dans un second temps, le spectateur comprend qu'il s'agit en réalité de plusieurs intrigues temporellement disjointes, de plusieurs fils chacun dans sa gaine et progressant en parallèle au fil de la saison. Cependant, contrairement à ce qui se passe dans la plupart des séries, ces différents fils sont en réalité des morceaux découpés dans le même grand fil (celui de l'histoire de Dolores qui dure en fait 35 ans) et remontés ensuite en parallèle comme s'il s'agissait de fils différents. Que signifie un tel montage ? Que faut-il comprendre de cette construction consistant à traiter les fragments d'un même fil comme s'il s'agissait de fils différents et parallèles ? Selon nous, c'est là une manière de donner structurellement à voir la discontinuité propre au devenir qui constitue l'histoire racontée par le fil en question (à savoir donc le devenir-humain de Dolores). Le fait de traiter les différents moments du processus d'identification comme des fils différents et non comme des morceaux du même fil doit faire comprendre que le devenir n'est précisément *pas* assimilable à un fil. Le fil se définit en effet par sa continuité : il s'agit d'une ligne unifiée, d'un brin doté d'une certaine longueur ; si on coupe un fil, on obtient deux fils qui se substituent au précédent, le fil original cessant d'exister. Les usages métaphoriques du terme (par exemple, le fil d'une conversation) témoignent de l'idée d'unité et de continuité qui lui est généralement assignée. Le propre de *Westworld* est donc d'utiliser la logique médiatique de la série d'une façon originale, non comme l'enchevêtrement labyrinthique d'histoires décrit par Wajcman², mais comme la transformation en labyrinthe d'une seule et même histoire, celle du devenir-humain,

que c'est un organisme animal, et notamment celui d'un primate, qui s'est changé en corps anthropien. » (*Ibid.*, p. 19.)

¹ Cf. G. WAJCMAN, *Les séries*, op. cit., p. 49.

² Cf. *Ibid.*, p. 56.

afin de rendre sensible son caractère de crise¹. C'est à la fois le paroxysme de la logique propre à la forme-série et son détournement. En conséquence, nous pensons pouvoir identifier cette logique du *devenir discontinu* comme étant le *principe esthétique* à partir (et autour) duquel *Westworld* se construit, aussi bien du point de vue de sa structure formelle que de son contenu.

En conclusion, nous avons montré que le devenir-humain se marie parfaitement à la forme de la série parce qu'ils partagent une même logique de discontinuité, de crise, de rupture de la linéarité. Le but de cette démonstration n'est bien sûr pas de prouver que *Westworld* est une série (ce qui est assez évident), ni davantage de valider ou non la thèse de Wajcman en l'appliquant à un objet concret, mais bien de montrer la façon singulière dont *Westworld* s'empare de sa logique médiatique pour donner forme à son contenu particulier, dans un exercice d'une impressionnante cohérence. Cela nous permet également de faire apparaître que la logique médiatique n'est pas seulement une question technique, mais concerne aussi les significations développées par une œuvre : la forme produit des effets de sens. Pour conclure sur ce point, notons à quel point la description de la forme-série que propose Wajcman coïncide de façon absolument saisissante avec ce que nous avons pu dire de la logique de l'identification au cours de ce travail :

Dans sa forme, la série est essentiellement mobile, se déployant par des métamorphoses internes incessantes, avançant par revirements et surprises, en rupture répétée et constante avec toute linéarité. [...] son récit éclaté ne suit pas une progression rectiligne ou simplement ordonnée [...]. Il ne cesse au contraire d'avancer selon une géométrie variable, incertaine, à plusieurs dimensions, en se déterminant lui-même par les événements qui le parcourent. La dérive est au principe de la série. [...] La forme-série est plastique, modulable, en principe indéfinie [...]. La fin n'appartient pas de principe à la forme-série².

Outre ce que nous avons déjà amplement souligné, nous y retrouvons notamment le caractère dynamique de l'identification sur lequel nous avons attiré l'attention à la fin de notre troisième chapitre, ainsi que le caractère jamais fini du processus.

1.3. Et « L'Ève future » ?

Nous avons identifié le principe esthétique de *Westworld*, à savoir le devenir discontinu ; pour ce faire, nous avons montré que le devenir-humain prend parfaitement forme dans une

¹ Pour être parfaitement clair : il y a bien sûr d'autres séries qui montrent à l'écran plusieurs périodes différentes relevant du même fil narratif, opérant des allers-retours (*flash-back*) plus ou moins fréquents d'une époque à l'autre. Cela n'entraîne toutefois aucune confusion chez le spectateur, qui identifie clairement ce qu'il voit comme étant des moments différents de la même ligne temporelle. Nous espérons avoir réussi à faire comprendre que la singularité de *Westworld* réside précisément dans le fait que les différents stades ne sont *pas* montrés (montés) comme des allers-retours sur la même ligne mais comme des lignes *différentes* (alors qu'il s'agit bien d'un seul et même devenir).

² *Ibid.*, p. 58-59.

construction épousant une logique de crise, conformément à la logique médiatique qui est celle de la série. La question qui se pose alors est la suivante : dans la mesure où le devenir-humain est pareillement au cœur de *L'Ève future*, faut-il envisager sa logique médiatique comme relevant elle aussi d'un devenir discontinu ? Pour vérifier le caractère plausible d'une telle hypothèse, il est nécessaire de revenir plus en détail sur le caractère désarçonnant de *L'Ève future* déjà évoqué en introduction de ce travail.

Tout d'abord, l'atmosphère du récit de Villiers est pour le moins changeante : le lecteur peut se trouver tour à tour confronté à des scènes relevant de l'exposé technique et scientifique, de l'explication philosophique, de la comédie ayant recours à des moyens plus ou moins fins, du drame, du fantastique, du merveilleux¹... Le livre quatrième, par exemple, brise totalement le rythme de la narration en racontant l'histoire d'une certaine Miss Evelyn Habal qui semble n'avoir strictement rien à voir avec l'intrigue suivie jusqu'alors (et dont on apprendra seulement dans le livre VI, de façon un peu artificielle, qu'elle est en fait liée à l'histoire de Sowana – sans que cela apporte grand-chose, ceci dit, à la compréhension des mystères entourant ce personnage et ses étranges pouvoirs). L'embrouillamini caractérisant *L'Ève future* ne réside donc pas seulement dans la succession de scènes aux ambiances parfois fort différentes, mais touche aussi la construction narrative. Le chapitre trois du livre VI tourne quant à lui à la comédie un peu rudimentaire (bien que plutôt amusante) à base de bastonnades, de quiproquos et de curieux tournés en ridicule. La rupture de ton et de genre s'accompagne à cette occasion d'une rupture en matière d'énonciation, les interminables monologues et dialogues occupant jusqu'alors le plus clair du livre (et tenus par ses personnages, principalement Edison et Lord Ewald) cédant la place à une narration externe et omnisciente (et ironique) à la troisième personne.

Par ailleurs et de manière plus générale, l'intertextualité très explicite et très présente (dans les citations émaillant systématiquement les chapitres en autant d'épigraphes, sans compter les références plus ou moins claires à l'intérieur même des chapitres) contribue à la difficulté de l'ensemble, inscrivant le livre dans un trop grand nombre de textes (et donc de logiques) différents ; le fait que certaines citations sont plus ou moins volontairement altérées par Villiers vient encore obscurcir le tout. L'ironie omniprésente, enfin, achève de brouiller la donne et de perdre définitivement le lecteur.

¹ Dans une note de son édition, Raitt souligne par exemple les allusions répétées aux *Mille et Une Nuits*, destinée à provoquer « une atmosphère de magie et de légende » (p. 399).

La structure du livre obéit donc à une logique pouvant être qualifiée de labyrinthique, parce qu'elle égare le lecteur mais aussi parce qu'elle construit un certain nombre de scènes en miroir, ce qui provoque des effets de répétition pouvant donner l'impression d'être déjà passé par là. La scène où Lord Ewald se laisse prendre au chant (en réalité artificiel) du rossignol (p. 169) est ainsi une annonce de la scène du parc où il se laissera pareillement tromper par la voix de Hadaly. Cette construction ne relève cependant pas de la répétition à l'identique, mais plutôt de la progression et de la gradation : l'effet est bien sûr beaucoup plus stupéfiant (et porteur d'enjeux d'un tout autre ordre) quand il s'agit de l'andréide. De ce fait, les études s'efforçant de dresser une sorte de grand tableau synoptique visant à mettre en évidence les effets d'échos et de symétrie qui caractériseraient *L'Ève future*, dans une perspective éminemment figée et statique – comme si un roman était un tableau, en somme – nous semblent passer à côté d'une dimension fondamentale du récit de Villiers, celle du processus en train d'avoir lieu, du devenir en cours.

En conséquence, le désarçonnement qui touche le lecteur de *L'Ève future* est bien dû, au moins en partie, à de la discontinuité. Cette rupture d'une certaine linéarité ne se marque pas tant à un niveau narratif, même si cela arrive à l'occasion (mis à part l'histoire de Miss Evelyn Habal déjà mentionnée, il faut cependant reconnaître que le récit suit un développement plutôt linéaire)¹, que dans le ton, le genre, le rythme, l'énonciation, l'atmosphère... autant de points qui relèvent des effets produits sur le lecteur. Le discontinu du roman de Villiers est donc bien de l'ordre de l'esthétique (et non, par exemple, d'un traitement thématique) et l'hypothèse selon laquelle la logique médiatique de *L'Ève future* procède du devenir discontinu semble tout à fait vraisemblable.

La comparaison entre *Westworld* et *L'Ève future* confirme donc que le devenir-humain, parce qu'il suit une logique discontinue, se prête particulièrement bien au traitement effectué par des œuvres épousant une telle logique dans leur construction². C'est là un premier niveau d'analyse intermédiaire : une même problématique, traitée dans deux médias différents, entraîne une proximité dans la manière dont leurs logiques médiatiques s'infléchissent pour mettre en forme ladite problématique. Il ne s'agit certes pas de prétendre que les deux œuvres partagent la *même* logique médiatique ; elles relèvent bien entendu de deux médias différents, un livre n'étant pas une série.

¹ Du reste, une rupture de la linéarité à ce seul niveau ne présenterait en fait pas vraiment une grande originalité pour un roman.

² Ce qui ne signifie pas qu'il s'agit là d'une condition nécessaire ; il n'y a jamais une seule manière de traiter un sujet.

Par ailleurs, il est important de souligner que *logique médiatique* n'est pas simplement un synonyme un peu ronflant de *construction*, *structure*, etc. Si la série est une forme du discontinu, comme l'explique Wajcman et comme nous avons montré que c'est le cas de *Westworld*, c'est bien d'abord à cause de certaines caractéristiques techniques propres à ce média, qui le différencient par exemple du cinéma, notamment le temps long de sa diffusion combiné à son morcellement en épisodes. Les pratiques qui définissent un média ne sont pas le résultat de choix arbitraires, mais bien de la nature du média en question. La rupture de linéarité que nous avons mise en évidence à plusieurs niveaux formels concernant *L'Ève future* ne suffit pas à cerner une *logique médiatique* en tant que telle ; elle suggère seulement qu'il est probable que cette logique relève elle aussi du discontinu. Il manque encore quelque chose à notre analyse pour vraiment cerner le *média* de cette œuvre (et pas seulement sa forme).

2. Second niveau : *L'Ève future* comme œuvre intermédiaire

Pour comprendre vraiment la *logique médiatique* de *L'Ève future*, il nous faut d'abord revenir sur ce en quoi consiste une approche intermédiaire. Nous nous sommes en effet contenté d'une perspective assez sommaire selon laquelle l'intermédialité étudie les relations entre médias ; cela n'est pas faux, mais à condition de bien comprendre ce qu'on entend par là. L'évolution des études intermédiales a en effet permis de se dégager de la conception traditionnelle des médias comme étant des unités discrètes, bien définies et dotées chacune d'une logique propre préexistant aux éventuels rapports pouvant se tisser entre elles. Cette conception se rapproche de celle envisagée dans la première partie de ce chapitre, dans laquelle nous avons pour ainsi dire posé côte à côte le média de *Westworld* et le média de *L'Ève future* afin d'effectuer une comparaison. Une telle approche peut déjà fournir certains résultats – nous en avons obtenu – mais présente cependant ses limites, comme nous l'avons d'ailleurs remarqué. Plutôt que d'envisager les *logiques médiatiques* comme étant cloisonnées, plutôt que de chercher la *nature* de tel ou tel média, l'intermédialité nous invite à penser les médias comme des unités dynamiques, en remodelage permanent et mutuel. Selon Éric Méchoulan,

le préfixe «inter» vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que *la relation est par principe première* : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralents pour paraître immobiles¹.

¹ É. MECHOULAN, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 9-27, ici p. 11.

Comme le résume Larrue, « les médias sont le produit et non la source des relations intermédiaires »¹. Les études intermédiaires de la période qualifiée de *postmédiatique* contestent ainsi l'idée d'une *essence* des médias et mettent plutôt l'accent sur les *usages*. Dans cette perspective, il devient plus facile d'étudier les phénomènes de transferts entre différents médias : rien ne s'oppose plus à ce qu'un média intègre en son sein une logique médiatique issue d'un autre média (cela n'entraîne pas une contradiction intenable avec une essence fixe et prédéterminée). Larrue explique ainsi :

Autant que l'éclatement du concept traditionnel de média et la fin de la primauté technologique, ce qui caractérise la pensée intermédiaire actuelle – de la période postmédiatique –, c'est l'érosion des principes de déterminisme [...] et, plus encore, la fin de l'illusion des exclusivités médiatrices. Désormais, la question de l'identité du média devient secondaire par rapport à son action et à sa situation dans les configurations transmédiales².

Nous n'inscrivons pas tout à fait notre analyse dans la perspective postmédiatique la plus radicale, qui conduit comme son nom l'indique à séparer les logiques précédemment qualifiées de médiatiques de toute pensée du média (aussi paradoxal cela soit-il formulé de la sorte), autrement dit à considérer ces pratiques (ces usages) comme dégagées de toute attache à un média particulier. Une telle négation du média nous semble présenter ses propres problèmes : nous ne souscrivons pas à l'idée potentiellement consécutive selon laquelle le média peut être détaché de toute considération technique et ne possède aucun caractère propre exerçant une influence sur son contenu et produisant certains effets de signification par lui-même. La notion de logique médiatique garde pour nous sa pertinence pour comprendre les œuvres, comme en témoigne l'analyse que nous avons proposée de celle de *Westworld*. En revanche, nous revoyons notre définition trop essentialisante du média afin de faire droit à la possibilité pour une œuvre d'accueillir en son sein certaines logiques médiatiques différentes de celles que l'on attendrait eu égard au type d'œuvre dont il s'agit. Rejoignant l'approche de Bernard Guelton, nous considérons l'intermédialité comme l'étude du « rapport entre plusieurs médias au sein d'une même œuvre. Cependant, plus qu'un simple assemblage de "techniques", la notion de média envisagée ici se concentre avant tout sur les significations susceptibles d'émerger de la rencontre entre des modes de signification possédant leurs propres caractéristiques »³. Un média est en effet porteur de tout un réseau d'images et de significations : l'intégration d'une logique médiatique par une œuvre, loin d'être une question exclusivement formelle et technique, s'étudie aussi dans la manière dont l'œuvre incorpore ce

¹ J.-M. LARRUE, « Du média à la médiation », art. cit., p. 34.

² *Ibid.*, p. 47.

³ B. GUELTON, « Repérer et jouer la fiction entre deux médias », dans B. GUELTON (éd.), *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 9-28, ici p. 12.

réseau. Une telle œuvre peut être elle-même qualifiée d'intermédiaire, en ce qu'elle devient le milieu au sein duquel s'établissent les rapports entre les médias et les transferts de logiques médiatiques¹.

Cette approche intermédiaire renouvelle notre regard et nous fait prendre conscience que la description du processus de fabrication de *Hadaly* par Edison – à savoir donc le caractère artificiel du *devenir* en lui-même, qu'il nous reste encore à aborder après avoir traité de la question de *l'humain* artificiel dans le chapitre précédent² – fait précisément intervenir une série de logiques en provenance d'autres médias : sculpture, cliché photographique et enregistrements sonores, théâtre... À ce titre, nous formulons l'hypothèse que *L'Ève future* peut être considérée comme une œuvre intermédiaire. La suite de ce chapitre étudie la manière dont le roman intègre ces différentes logiques médiatiques, tant du point de vue des réseaux de sens que cela lui confère que des éventuels effets formels produits par une telle assimilation³.

2.1. Le média photographique

Le bouleversement produit par la photographie dans le monde des arts, faisant notamment voler en éclat l'opposition classique entre beaux-arts et arts mécaniques et inscrivant l'art sous le signe de la reproductibilité technique, a été mis en évidence par les travaux de Walter Benjamin et a conduit à une véritable révolution du paradigme culturel et artistique⁴. L'influence de la photographie sur la littérature, notamment, a ainsi déjà été largement abordée dans le champ des études intermédiaires. Pour autant, et conformément à ce que nous avons exposé ci-dessus à propos de l'absence d'essence des médias, il n'existe pas de conception unique de l'art photographique et les idéaux et pratiques esthétiques qui découlent d'un tel transfert sont donc pluriels. Selon Paul Edwards, en effet, « il n'y a pas d'origine unique à l'histoire de la photographie, ni d'appareil unique, ou définissable, qui pourrait en constituer la base matérielle [...], ni de définition essentielle »⁵. Dès lors, Edwards préfère

¹ Cette idée de « milieu » intermédiaire est à rapprocher des perspectives développées par Mariniello, sans les recouvrir tout à fait. Cf. S. MARINIELLO, « L'intermédialité. Un concept polymorphe », dans C. VIEIRA et I. RIO NOVO (éd.), *Inter média. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 11-30, ici p. 27.

² Voir la distinction opérée à la fin du chapitre II.

³ Cette façon de procéder s'inspire de la lecture d'un mémoire traitant de deux autres œuvres intermédiaires : L. LECOCQ, « *Bruges-la-Morte* » de Georges Rodenbach et « *Vertigo* » d'Alfred Hitchcock. *Étude comparative de deux œuvres intermédiaires*, prom. P. Piret, Mémoire de la Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2020.

⁴ Cf. notamment *Petite histoire de la photographie* (1931), dans W. BENJAMIN, *Œuvres T. II*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 295-321 et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), dans ID., *Œuvres T. III*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.

⁵ P. EDWARDS, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, PU de Rennes, 2008, p. 32.

« présenter la photographie plutôt comme une potentialité, [...] montrer que chaque écrivain concevait l'art photographique à sa manière, selon ses propres idées dans le contexte de ses œuvres »¹. Chaque écrivain mobilisant la logique médiatique de la photographie puise donc dans un réseau de sens riche et varié : génération par l'empreinte, mécanique impersonnelle, révélation de la personnalité profonde de l'être photographié, arrêt du mouvement, relique, copie à l'identique ou au contraire idéalisation... autant de potentialités qui ne sont bien sûr jamais convoquées toutes en même temps dans une œuvre. Concernant *L'Ève future*, nous relevons deux idées photographiques principales reprises par le roman : la reproduction technique impliquant une imitation à l'identique et l'inscription dans une série, d'une part ; la fixation d'un instant et l'arrêt du temps, d'autre part.

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre I, le corps de Hadaly doit être une réplique parfaitement exacte de celui d'Alicia Clary : la fabrication de l'andréide n'est donc pas de l'ordre de la création *ex nihilo* (malgré les nombreuses références à la Création divine que nous avons déjà mises en lumière), mais constitue au contraire un exercice de reproduction à l'identique. La photographie, souvent considérée à ses débuts comme une reproduction exacte et mécanique de la réalité² – ce qui lui est d'ailleurs reproché par ses adversaires qui refusent de lui reconnaître un caractère artistique –, possède certainement la logique médiatique la plus appropriée à un tel projet. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'elle occupe une place si importante dans le processus de réplification imaginé par Edison. Pour commencer, la chair artificielle qui recouvre l'andréide est obtenue à partir d'un modèle humain grâce à l'action du soleil sur une matière photosensible :

Le soleil nous a laissé surprendre, en partie, le secret de ses vibrations !... dit Edison. Une fois la nuance de la blancheur dermale bien saisie, voici comment je l'ai reproduite, grâce à une disposition d'objectifs. Cette souple albumine solidifiée [...], je l'ai rendue sensible à une action photochromique très subtile. J'avais un admirable modèle (p. 119).

Cette association de la lumière naturelle du soleil et de l'appareillage technique est typique de la représentation courante de la photographie au XIX^e siècle³. « Je reproduirai strictement, je dédoublerai cette femme, à l'aide sublime de la Lumière ! », s'écrit encore Edison (p. 124). Plus loin, l'ingénieur explique à Lord Ewald que Hadaly devra se baigner quotidiennement, la

¹ *Ibid.*, p. 10.

² Voir par exemple G. LEGRAND, « Photographie (art). Le statut esthétique », dans *Encyclopædia Universalis. Universalis éducation* [en ligne], consulté le 12 août 2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/photographie-art-le-statut-esthetique/>]. Peu importe que cette idée d'une photographie comme reproduction exacte soit un peu simpliste : ce qui compte est bien les *représentations* ayant cours à l'époque (qui n'ont d'ailleurs pas totalement disparu), ce sont elles qui constituent ce réseau d'images et de sens charrié par chaque logique médiatique.

³ Voir notamment Ph. ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2002, p. 41-47.

comparant aux « épreuves photochromiques » plongées « dans une eau préparée, qui les renforce » (p. 156). Le terme *photochromie* correspond à un procédé photographique destiné à reproduire la couleur des objets (sur lequel des recherches sont menées dès le milieu du XIX^e siècle) et est employé très souvent par Edison pour désigner son œuvre. L'ingénieur utilise aussi à plusieurs reprises le mot *photosculpture*¹ ; *empreindre* et *clicher* sont également fréquents.

Ainsi, « dans la logique de la révolution photographique, *la question de l'apparence elle-même est désormais indissociable de médiations techniques*. [...] le thème dominant ici est celui de la *copie* et donc de la reproduction exacte, à l'identique et potentiellement en série, d'une apparence *réelle* », écrit Jean-Christophe Valtat². Edison, en projetant de « tir[er] la vivante à un second exemplaire » (p. 125), ouvre effectivement la porte à la série évoquée par Valtat : pourquoi pas plus tard un troisième, un quatrième et ainsi de suite ? C'est bien l'idée de la future « manufacture d'idéals » déjà mentionnée (p. 241), qui n'est bien sûr envisageable que grâce à la nouvelle logique de reproductibilité technique introduite par la photographie. Par ailleurs, la copie porte bien sur l'apparence, le corps visible d'Alicia, et pas sur son être intérieur, conformément à une conception de la photographie comme relevant du seul domaine du visible³. C'est grâce à cette caractéristique que la copie que constitue Hadaly peut à la fois être une copie à l'identique (idée véritablement martelée tout au long du livre et dont nous n'avons présenté que quelques exemples) concernant le corps *et* une copie « transfigurée » (p. 125) concernant son intériorité, son âme. Cette idée que la copie puisse donc être en définitive supérieure à l'original rompt d'autre part avec l'axiologie négative héritée de Platon et dominée par l'idée d'altération et de dégradation. Pour Platon, la copie est forcément du côté de l'illusion et de l'artifice ; Villiers, qui déploie lui-même sa pensée au sein d'un système philosophique idéaliste, ne le nie pas mais inverse totalement cette axiologie en faisant de l'artifice le moyen d'atteindre l'Idéal⁴. Un tel renversement ne peut se comprendre sans l'envisager comme un effet du bouleversement culturel provoqué par la reproductibilité technique et par la logique de la série, tel qu'analysé par W. Benjamin.

Enfin, le média photographique entretient un rapport particulier au temps. Captant « l'éphémère phénomène lumineux », la photographie est ainsi capable de « donner forme et

¹ « La photosculpture [...] consistait à reproduire un modèle vivant dans ses trois dimensions, à l'aide d'une série de photographies. » (A. RAITT, « Dossier », dans A. de VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, op. cit., p. 351-437, ici p. 425.)

² J.-Chr. VALTAT, « Reproduction, simulation, performance. *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam », *Tracés*, n° 16 (2009/1), p. 151-164, ici p. 155-156.

³ Encore une fois, il s'agit bien d'une conception de la photographie parmi d'autres, celle retenue par Villiers ici.

⁴ Sur la logique de l'inversion structurant *L'Ève future*, cf. D. CONYNGHAM, *Le silence éloquent*, op. cit.

durée à cet éphémère. De donner une image permanente et reproductible à une apparence fugitive à jamais non répétable. »¹ Ce pouvoir de la photographie rejoint le désir exprimé par Edison de fixer, grâce à l'andréide, « les premières heures de l'Amour immobilisées », « l'heure de l'Idéal à jamais faite prisonnière » (p. 223). Grâce à la logique photographique, les premiers moments de l'amour, que selon Edison deux amants essaient toujours de répéter mais sans y parvenir², échappent enfin à leur condition éphémère, « comme si l'on pouvait arracher sa proie au Passé » (p. 225).

Cette analyse montre clairement que la logique médiatique de la photographie joue un rôle important dans *L'Ève future*. La place de la photographie dans le roman dépasse de loin le simple traitement thématique, qui consisterait à simplement montrer Edison en train de « photographier » Alicia Clary. En effet, en faisant de la fabrication de l'andréide un processus relevant de la logique photographique, Villiers introduit dans son roman tout un réseau de sens : la copie, l'identique, la reproductibilité, la série, la fixation de l'éphémère... Cette pénétration dans le livre de ces représentations et de ces significations charriées par le média photographique nous confirme que *L'Ève future* est bien une œuvre *intermédiaire*, qui ne se contente pas de mettre en scène l'utilisation d'un autre média mais qui fait vraiment sien sa logique, indispensable pour comprendre le devenir artificiel de Hadaly.

2.2. Le média sculptural

Outre le cliché photographique, une image qui revient souvent à propos de Hadaly est celle de la statue. Le premier appareteur d'Edison est ainsi désigné comme étant avant tout un grand statuaire (p. 247 ; il s'agit en fait de Sowana) et le processus de fabrication est comparé plusieurs fois à la sculpture. Edison place ainsi son entreprise sous le haut patronage de Pygmalion (cf. p. 248), figure mythique ayant sculpté une statue si réaliste qu'il en tombe amoureux et à laquelle Aphrodite donne finalement vie. Créer une femme artificielle imitant parfaitement une vivante et destinée à prendre vie elle-même, et en plus une femme destinée à l'amour : tel est bien le projet combiné d'Edison et de Lord Ewald³.

Dans un article consacré à ce qu'elle appelle « le fantasme de Pygmalion », Sophie de Mijolla-Mellor met en évidence le fantasme d'emprise et de toute-puissance qui caractérise le

¹ S. AGACINSKI, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000, p. 95-96.

² Sur les raisons philosophiques derrière cette conception de l'Amour, cf. D. CONYNGHAM, *Le silence éloquent*, *op. cit.*, p. 67-96.

³ Une fois encore, l'idée de ce point n'est pas d'exposer la logique qui constituerait l'essence de la sculpture, mais bien seulement une potentialité parmi d'autres dans les façons d'appréhender ce média (et qui est celle retenue par Villiers).

rapport entretenu par le sculpteur mythique avec sa créature, sa statue. Le modelleur « peut imaginer en pétrissant la glaise d'être un créateur ex-nihilo comme Dieu-le-Père lui-même »¹. Nous retrouvons ici un aspect d'Edison largement développé dans notre chapitre III, mais il est intéressant de percevoir qu'il provient, au moins en partie, de l'incorporation dans l'œuvre de Villiers d'une logique en provenance du média sculptural. Léna Lecocq, en reprenant le récit rapporté par Ovide dans ses *Métamorphoses*, montre que ce fantasme de modelage total ne se limite pas à la seule sculpture du corps, mais touche également la façon dont la statue est habillée et couverte de bijoux par Pygmalion². Dans *L'Ève future* aussi, le contrôle d'Edison sur l'apparence de Hadaly s'exerce dans les moindres détails : coiffure, habits, parfum... rien n'est laissé au hasard³. Enfin, il est intéressant de relever une autre propriété de la sculpture, à savoir qu'elle est capable de défier le temps : « le propre de la statue est précisément de demeurer inaltérable »⁴. On retrouve là, envisagé d'une autre façon, le rapport particulier au temps qui caractérise le projet d'Edison et qui puise donc dans la logique médiatique de la sculpture aussi bien que dans celle de la photographie.

Cependant, l'emprise totale du sculpteur sur la statue qu'il façonne relève bien du fantasme. Le matériau sculpté offre en effet une résistance et impose ses propres contraintes au sculpteur. « La résistance du matériau entre donc dans une relation dialectique avec le projet de l'artiste : elle lui répond en lui manifestant sa vie indépendante et le contraint à sortir de l'isolement d'un projet préconçu »⁵. Cette résistance annonce en effet la « rencontre avec l'imprévu du vivant »⁶ une fois la sculpture animée : quelque chose échappe à la toute-puissance fantasmée du créateur. Là encore, cet aspect de Hadaly que nous avons mis en lumière dans le chapitre III – et qui est indispensable pour qu'elle puisse advenir en tant que sujet – s'ancre non seulement dans la logique du devenir-humain mis en scène mais aussi dans la logique sculpturale (et mythique) qui est convoquée dans le roman, les deux fonctionnant de pair.

Pourtant, malgré ce que prétend Edison, il semble difficile de prendre au sérieux l'affirmation selon laquelle Hadaly serait *sculptée*. La description de son modelage à partir du modèle que constitue Alicia s'apparente en fait plutôt à un moulage⁷, selon une logique qui

¹ S. de MIJOLLA-MELLOR, « Le fantasme de Pygmalion », *Topique*, n° 104 (2008/3), p. 7-26, ici p. 25.

² Cf. L. LECOCQ, « *Bruges-la-Morte* » de Georges Rodenbach et « *Vertigo* » d'Alfred Hitchcock, *op. cit.*, p. 29.

³ Voir notamment la description précise de sa toilette (p. 293).

⁴ S. de MIJOLLA-MELLOR, « Le fantasme de Pygmalion », *art. cit.*, p. 24.

⁵ Id., « De l'informe à l'archaïque », *Recherches en psychanalyse*, n° 3 (2005/1), p. 7-19, ici p. 11.

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir par exemple la façon dont le docteur Samuelson prend l'empreinte de sa bouche, sa langue et ses dents (p. 251).

rejoint finalement celle de la génération par l’empreinte, un procédé bien plus photographique que sculptural. Ce constat ne fait toutefois pas disparaître les allusions à Pygmalion et au média sculptural du roman. « Le nom du sculpteur de Chypre dont Ovide rapporte l’histoire ne sert pas, en l’occurrence, simplement à illustrer l’une des séquences du roman. Ce nom, en effet, convoque une série d’images [...] qui retentissent sur l’ensemble du roman. Il faut observer à ce propos que le motif de la statue et de son modèle animé est tout au long de l’œuvre présent. »¹ Si Villiers convoque le média sculptural, ce n’est pas pour éclairer le devenir artificiel de Hadaly sur un plan technique, mais bien sur celui de sa signification. Ce qui importe ici est moins le substrat technique du média que le réseau d’images et de sens qui y est attaché, conformément à une perspective intermédiaire mettant l’accent sur les usages ou les significations (plutôt que sur les médias en eux-mêmes). *L’Ève future* devient ainsi une œuvre intermédiaire au sens fort, un milieu au sein duquel se mélangent et s’incorporent plusieurs logiques médiatiques, chacune porteuse de ses propres pratiques et significations, tantôt se confortant et tantôt se complétant, tantôt même s’opposant (la logique de création *ex nihilo* de la sculpture n’est objectivement pas compatible avec la logique de génération par l’empreinte propre à la photographie ; pourtant, l’une comme l’autre sont mobilisées par Villiers, la première dans le fantasme de toute-puissance divine caractérisant Edison, la deuxième dans la reproduction à l’identique que constitue la fabrication de Hadaly). Ce bouillonnement donne à voir ce que peut signifier, à un niveau *médiatique*, une logique du discontinu, de l’évolution non linéaire, du devenir toujours en cours.

2.3. Le média théâtral

L’Ève future est donc pour une part le récit d’un fantasme, celui d’Edison comme créateur tout-puissant doté d’une emprise absolue sur la femme qu’il modèle. Le fantasme, dans une perspective psychanalytique, est doté d’une certaine qualité théâtrale car une définition possible en est une « construction imaginaire, consciente ou inconsciente, permettant au sujet qui s’y met en scène, d’exprimer et de satisfaire un désir »². Dans son mémoire, Léna Lecocq souligne les affinités entre théâtre et fantasme, ce dernier étant considéré comme « une représentation, un scénario imaginaire qui implique plusieurs personnages et qui met en scène un désir »³. Si l’on suit ce raisonnement, il semblerait logique que *L’Ève future*, outre les

¹ G. PONNAU, « *L’Ève future* ou l’œuvre en question, op. cit., p. 118.

² Définition donnée au sens psychanalytique du terme par le *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], consulté le 7 août 2021 [URL : <http://www.atilf.fr/tlfi>].

³ L. LECOCQ, « *Bruges-la-Morte* » de Georges Rodenbach et « *Vertigo* » d’Alfred Hitchcock, op. cit., p. 94.

logiques photographique et sculpturale, intègre d'une manière ou d'une autre le média théâtral en son sein.

Une représentation importante associée au théâtre est sans conteste celle d'être un art de l'illusion, voire du mensonge¹. Or le motif de l'illusion est très présent dans *L'Ève future*, aussi bien concernant le monde et la vie en général (renouant avec le lieu commun baroque du *theatrum mundi*) qu'à propos du projet d'Edison en particulier. « Nul ne sait où commence l'illusion, ni en quoi consiste la Réalité », soliloque ainsi l'ingénieur au début du roman (p. 66-67) ; quant à la vie avec Hadaly qu'il propose à Lord Ewald, elle est jugée par ce dernier comme ne valant guère mieux qu'une comédie perpétuelle (p. 220). La logique de comédie et de mensonge atteint son paroxysme dans le dispositif trompeur mis en place par Edison avant la conversation que doit avoir Lord Ewald avec Hadaly dans le parc : en effet, tout est mis en place pour que son ami soit convaincu de s'entretenir avec Alicia et non avec l'andréide. Une fois la supercherie révélée, Lord Ewald refuse d'abord de croire ce dont il est témoin et le ramène à une scène de théâtre : « Ah ça ! murmura-t-il, de tels miracles seraient plutôt faits pour effrayer l'âme que pour la consoler ! [...] Ah ! ah ! ah ! Mais j'oubliais ! je suis au théâtre ! Et je ne dois qu'applaudir. La scène est, en effet, très étrange ! Bravo, donc ! Edison ! – Bis ! bis !... » (p. 319). Illusion et théâtre sont ainsi étroitement liés tout au long du roman. Par ailleurs, une caractéristique intéressante de ce dispositif trompeur dans lequel tombe Lord Ewald est que le lecteur lui-même se laisse prendre au piège. Villiers va même jusqu'à fournir une fausse explication à l'air étrange arboré par Edison au moment où le couple quitte la pièce :

Le visage d'Edison, immédiatement après le départ des deux jeunes gens, prit une expression d'inquiétude et de concentration profondes. L'ingénieur craignait, peut-être, que la folle sottise de Miss Alicia Clary ne trahît quelque confidence ; il écarta très vite le rideau de la porte vitrée et les suivit d'un regard brillant à travers les carreaux. [...] Sans doute une scène de demi-rupture, qu'il croyait pressentir et qu'il tenait à entendre avant de donner Hadaly, lui semblait imminente (p. 301).

Cet extrait nous intéresse parce que l'on y voit que Villiers pousse la logique de duperie vis-à-vis du lecteur bien plus loin que le simple fait, par exemple, d'omettre certains détails : on peut presque dire qu'il ment au lecteur, même si les « peut-être » et « sans doute » dont il parsème ce passage l'en préservent. La tromperie n'est donc pas seulement mise en scène dans le livre, elle n'est pas non plus uniquement là en tant que signification liée au média théâtral : elle est un effet produit par le texte directement sur le lecteur lui-même. On voit à quel point la logique théâtrale imprègne en profondeur le roman, à plusieurs de ses niveaux.

¹ Cf. E. MARPEAU, « Illusion théâtrale », dans *Encyclopædia Universalis. Universalis éducation* [en ligne], consulté le 11 août 2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/illusion-theatrale/>].

Les femmes de ce roman, par ailleurs, sont toutes des actrices (sauf Sowana, mais il faut dire qu'elle se montre davantage comme être surnaturel que comme femme). La femme de spectacle est un *topos* littéraire assez courant à l'époque, notamment dans les romans naturalistes¹ ; néanmoins, pour reprendre les mots de Sylvie Jouanny, la question de l'actrice doit se poser « en termes de fonction poétique beaucoup plus que référentielle »². Le cas d'Evelyn Habal, à lui seul, incarne toute la charge négative pouvant être liée au monde du théâtre : figure de la trompeuse par excellence, elle tisse autour du malheureux Anderson une toile d'artifices qui le tient emprisonné dans une illusion morbide. Si elle est dépourvue de cette duplicité mauvaise, Alicia n'en est pas moins une actrice elle aussi et incarne tout autant la tromperie et l'illusion, mais à un autre niveau, plus métaphysique. « C'est ce que Villiers appelle la "*disparate*" qui caractérise cette femme à la fois merveilleusement belle et désespérément sotte », écrit Noiray³. Autrement dit, l'illusion vient ici de sa beauté idéale, qui capture Lord Ewald et laisse présager une âme elle aussi idéale, laquelle âme se révèle au contraire d'une médiocrité bourgeoise et affligeante. « Cette disparate s'exprime souvent dans le texte par la figure de l'oxymore, particulièrement propre à faire ressentir le paradoxe vivant qu'est Alicia, présentée comme une "Déesse bourgeoise", une "fantastique bourgeoise", une femme d'une "candeur cynique", etc. »⁴ Enfin, et de manière peut-être plus surprenante, Hadaly est aussi présentée par Edison comme une comédienne en représentation, destinée à tenir « des rôles merveilleux et inconnus » (p. 216). Conformément à la logique d'inversion déjà rencontrée et qui consiste à assumer l'artifice afin d'en inverser la valeur et d'accéder par lui à l'Idéal, Hadaly devient ainsi une figure positive d'actrice, qui repose toujours sur une forme d'illusion (celle d'être une femme comme une autre) mais qui est débarrassée de la composante mensongère et décevante qui caractérisait Evelyn et Alicia. Loin de se limiter à un simple trait thématique, la mise en scène de personnages d'actrices met donc en jeu tout un ensemble de significations qui se révèlent essentielles dans l'élaboration du sens du roman et du devenir de Hadaly.

L'intégration de la logique médiatique théâtrale dans *L'Ève future* comporte aussi des effets plus formels. Dans un article consacré à la théâtralisation des écritures, Agathe Novak-Lechevalier revient sur la définition qui peut être donnée du concept de *théâtralité*

¹ Cf. L. LECOCQ, « *Bruges-la-Morte* » de Georges Rodenbach et « *Vertigo* » d'Alfred Hitchcock, *op. cit.*, p. 107-108.

² S. JOUANNY, *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002, p. 346.

³ J. NOIRAY, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, *op. cit.*, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 100.

romanesque. Selon elle, tous les niveaux peuvent être concernés, de l'intertextualité aux effets de structure (« par exemple les procédés relevant de la dramatisation »), en passant par la pragmatique ou encore les « choix énonciatifs opérés par le romancier (la prédilection pour les dialogues retranscrits au style direct) »¹. Une telle prédilection se retrouve de façon très marquée dans le roman de Villiers : à l'exception de quelques chapitres destinés à planter le décor et dont la fonction pourrait être rapprochée de celle de longues didascalies, ainsi que des moments déjà évoqués (notamment comiques) où Villiers rompt le rythme en adoptant une narration à la troisième personne, le texte peut être ramené à une longue suite de dialogues et de monologues à la première personne. Relevant le grand nombre de points de contact entre le genre dramatique et le roman, Noiray va jusqu'à demander : « S'agit-il même vraiment d'un roman ? La question mériterait au moins d'être posée. Villiers a toujours rêvé d'être un homme de théâtre. »² La question est bien sûr provocatrice : non, *L'Ève future* ne peut pas raisonnablement être considérée comme une pièce de théâtre. L'énonciation n'y est pas entièrement confiée à des personnages parlant en discours direct ; il y a bien un narrateur, qui à certains moments occupe toute la place et qui, même au cœur de monologues interminables, sait se manifester plus ou moins discrètement. Aucun dispositif théâtral ne pourrait reproduire le fonctionnement de *L'Ève future*. Comme les autres logiques médiatiques que nous avons mises en évidence, celle du théâtre vient ainsi s'incorporer au média romanesque sans pour autant se substituer à lui.

Malgré tout, la théâtralité du roman doit attirer notre attention sur un trait qui lui est lié : *L'Ève future* est une œuvre dotée d'une composante orale très importante. Le style de Villiers, bien sûr, est extrêmement écrit (ce qui est d'ailleurs digne d'intérêt et ne va pas forcément de soi, pour un texte faisant un usage aussi abondant du discours direct). Néanmoins, Ponnaudet met en évidence que l'une des caractéristiques du roman est « la présence quasi permanente dans le corps même du texte de termes mis en italique ou en capitale. Il y a là un jeu qui vient visuellement souligner et amplifier les effets d'une expressivité comme destinée à devenir orale. »³ On sait que Villiers a l'habitude de « scander en virtuose » son texte à ses amis⁴. Selon nous, il est impossible de vraiment comprendre l'écriture de Villiers sans prendre en compte cette oralité. Les tirets cadratins ont souvent une valeur uniquement pausale (et

¹ A. NOVAK-LECHEVALIER, « George Sand : une théâtralité singulière ? » [en ligne], § 1 (pour les deux citations), dans C. NESCI et O. BARA (éd.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, Grenoble, UGA Éditions, 2014, consulté le 12 août 2021 [URL : <http://books.openedition.org/ugaeditions/4674>].

² J. NOIRAY, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, *op. cit.*, p. 39.

³ G. PONNAUDET, « *L'Ève future* » ou l'œuvre en question, *op. cit.*, p. 73.

⁴ A. RAITT, « Dossier », dans A. de VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 351-437, ici p. 405.

n'introduisent aucune incise), les italiques suggèrent une intonation particulière (savante, ironique, hésitante...), les petites capitales marquent une insistance redoublée et sans doute une certaine augmentation du volume sonore... *L'Ève future* est dotée d'une formidable expressivité typographique, qui ne peut tout à fait se saisir qu'oralement et que Noiray analyse de la façon suivante :

Le rôle de la typographie expressive consistera donc plutôt à suggérer la déclamation possible, à en donner un équivalent visuel, à en manifester les effets. La recherche typographique est pour Villiers celle de la visualisation d'une rhétorique. Elle est de l'ordre de la mise en scène, aussi bien que de la mise en rythmes : représentation, sur le théâtre de la page, d'un drame de la création qui intéresse tous les sens, mais que l'écriture imprimée doit assumer seule [...]. La ligne est saturée de sens et d'effets, elle se tend, se tord, se transforme, sous le choc des signes, des types, des corps différents qui se bousculent dans l'espace réduit de son mouvement. [...] La typographie surchargée de *L'Ève future* apparaît bien souvent comme une limite. Au-delà, il ne restera plus que l'éclatement du *Coup de dés*, ou les recherches futuristes des *Mots en liberté*. Le développement si fécond au XX^{ème} siècle des écritures non linéaires trouve peut-être dans *L'Ève future* une de ses origines méconnues¹.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, *L'Ève future* se révèle être pleinement intermédiaire, marquée par les transferts d'usages et de significations en provenance de diverses logiques médiatiques (principalement photographique, sculpturale et théâtrale)² qui se mêlent en son sein pour aboutir à une œuvre unique. La raison pour laquelle la logique médiatique du livre est initialement aussi difficile à cerner n'est donc pas que *L'Ève future* constituerait un média à elle seule (ce qui, comme nous l'avons souligné, représente une position plutôt compliquée à tenir car contradictoire avec la définition que nous donnons nous-même du média à la suite de Besson et qui repose sur une série de productions culturelles partageant les mêmes pratiques), mais résulte précisément de cette tentative d'identifier la logique médiatique : il convient plutôt d'étudier les logiques médiatiques mobilisées et fondues ensemble par Villiers, conférant à l'œuvre de multiples réseaux de sens supplémentaires (et complémentaires).

La logique du devenir discontinu, labyrinthique et rompant avec toute linéarité, jamais fixé et toujours en évolution, se marque donc bien aussi au niveau proprement médiatique de l'œuvre, précisément dans ce caractère intermédiaire. Ainsi apportons-nous enfin un éclairage sur l'énigme de la forme qui nous avait bloqué au début de notre réflexion. En retour, ce chapitre montre aussi comment l'analyse des différents réseaux propres à chaque logique

¹ J. NOIRAY, « La typographie expressive de Villiers de l'Isle-Adam. L'exemple de *L'Ève* [sic] *future* » [en ligne], § 33, dans Y. VADE (éd.), *Écritures discontinues*, Pessac, PU de Bordeaux, 1993, consulté le 9 août 2021 [DOI : 2443/10.4000/books.pub.4670]. Sur l'importance de la récitation chez Villiers, voir aussi A. LE FEUVRE, *Une poétique de la récitation. Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Champion, 1999.

² On peut aussi citer les médias d'enregistrement sonore (mais ils n'apportent pas vraiment une logique différente de la photographie) ou de projection optique (nous renvoyons pour ce dernier point à M. MILNER, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, en partic. p. 204-220).

médiatique transférée nous permet de développer une compréhension plus précise du procédé de fabrication de Hadaly, autrement dit du caractère proprement artificiel du processus de devenir-humain mis en scène par Villiers.

Conclusion générale

Selon notre hypothèse de départ, l'étude approfondie de l'identité énigmatique de Hadaly devait permettre d'éclairer le fonctionnement de *L'Ève future*. Cela s'avère être effectivement le cas, mais à condition de procéder à un saut : le passage de la logique d'identité à celle de l'identification. Cette transition se fait contre une certaine tendance spontanée, provoquée par le discours d'Edison et par l'éventuelle connaissance de la philosophie idéaliste de Villiers, qui peut conditionner le lecteur à adopter une grille de lecture essentialisante. Mais la littérature est un type de discours particulier, qui produit des effets de sens par une multitude de procédés : si les propos tenus par les personnages en font bien sûr partie, constituant un discours parfaitement explicite et dès lors peut-être plus facile à appréhender, il revient au critique de prendre une certaine distance pour être capable d'analyser la manière dont une histoire est mise en scène et en forme, créant d'autres effets de signification tout aussi importants (voire plus)¹. Ainsi, le discours d'un texte littéraire n'est ni réductible à celui de ses personnages, ni à celui de son auteur : il doit s'appréhender de manière globale, en prenant en compte l'ensemble de ses effets et en les intégrant dans une perspective cohérente.

Nous sommes maintenant en mesure d'identifier le principe esthétique de *L'Ève future* annoncé dans notre introduction et qui n'est autre que le *devenir*, plus précisément un devenir non linéaire et jamais achevé. Ce principe se décline à tous les niveaux du roman. C'est d'abord la façon dont est envisagé le devenir-humain mis en scène, identification dynamique et toujours en évolution, se défaisant des identités fixes pour faire émerger un sujet qui s'énonce, s'engageant dans un parcours parfois labyrinthique et sans point final d'arrivée. C'est aussi la manière dont est pensé un éventuel humain futur, artificiel, poursuivant ce chemin faite de dépassements toujours renouvelés, mais sans pour autant occulter la division qui le constitue comme sujet. C'est encore le devenir mouvant d'une œuvre littéraire se révélant intermédiaire, intégrant, mêlant et confondant plusieurs logiques médiatiques en son sein, refusant d'adopter une seule logique unifiée et faisant ainsi de la rupture et du discontinu son principe.

L'intermédialité est foncièrement dynamique, en tension, en mouvement, tout comme le devenir-humain artificiel mis en scène tout au long du roman. Avec *L'Ève future*, Villiers de l'Isle-Adam invente un récit dont la forme ne cesse d'advenir, de se transformer, de

¹ Cela ne signifie pas qu'il faut passer sous silence l'idéalisme de Villiers, que nous n'avons d'ailleurs pas hésité à convoquer quand cela était nécessaire pour expliquer certains traits du texte. Simplement, ledit texte ne peut y être réduit.

s'identifier, de se trouver pour immédiatement repartir vers d'autres logiques. Là réside le tour de force de cette œuvre, livrant ainsi la seule forme adéquate à la question qu'elle souhaite traiter. Là est aussi sa difficulté parfois désarçonnante, et l'une des raisons pour lesquelles les interprétations en sont inépuisables.

Enfin, en tant qu'œuvre littéraire, *L'Ève future* entretient un rapport privilégié au langage et repose sur une certaine conception de celui-ci, qui se marque tant dans le devenir de Hadaly que dans celui du roman – ils ne font qu'un – et qui se fonde sur une idée de la parole comme « infiniment mouvante et scintillante », prise dans une « oscillation où le sens ne serait plus figé, mais en perpétuelle métamorphose »¹. Telle est bien, encore une fois, la logique du devenir qui constitue le principe du livre de Villiers.

Il est malgré tout un point que nous devons admettre : en réalité, nous n'avons pas *résolu* l'énigme mise en avant dans l'introduction. Nous avons étudié sa structure, sa logique, sa raison d'être ; mais cela ne l'a pas fait disparaître pour autant. Si nous avons certes compris que l'éveil de Hadaly relève d'un processus de devenir-humain, avec tout ce que cela implique, l'andréide conserve son mystère profond ; pareillement, considérer le roman comme une œuvre intermédiaire ne permet pas d'accéder à *la* logique qui serait la sienne. Nous n'avons pas déniché la « clé » permettant de déchiffrer le secret qui serait dissimulé au cœur de l'œuvre. Mais cela constitue-t-il seulement un problème, dans la perspective qui est la nôtre ? Nous ne le pensons pas. En effet, nous ne concevons pas la tâche de l'interprète comme consistant à révéler le sens caché dans l'œuvre, selon ce que Pierre Bayard appelle une conception « herméneutique » du texte². L'énigme que peut constituer une œuvre littéraire, selon une approche esthétique, est à considérer comme un effet du texte au même titre que les autres, dont il convient d'étudier la logique mais qui n'est certainement pas à résorber. À dire vrai, chercher à résoudre l'énigme reviendrait à essayer de faire disparaître l'une des composantes du texte, alors que notre but est au contraire de comprendre comment, au même titre que les autres traits étudiés, elle s'inscrit dans la cohérence globale découlant du principe esthétique identifié. Il faut prendre au sérieux cette idée de *devenir* y compris en ce qui concerne la signification de l'œuvre, sans chercher à la ramener dans le domaine de l'*être* qui serait celui d'un sens bien établi, fixé une fois pour toutes par l'auteur et constituant la réponse définitive à tout questionnement interprétatif. Il n'y a pas de point final à

¹ A. LE FEUVRE, *Une poétique de la récitation*, op. cit., p. 290.

² Cf. P. BAYARD, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, 2002, p. 42-44.

l'interprétation d'un tel livre, dont le caractère énigmatique est un trait fondamental à étudier et pas un obstacle à éliminer.

Par ailleurs, s'il est si important de préserver cette énigme, c'est parce qu'elle fait en tant que telle partie du savoir sur la condition humaine porté par *L'Ève future*. Comme nous l'avons en effet compris, notamment à la fin du chapitre III, l'énigme que représente le sujet pour lui-même ne reçoit jamais de réponse définitive. Le « mystère toujours renouvelé » que constitue le roman, selon la formule de Conyngham déjà citée en introduction¹, est aussi le mystère qui est au cœur de tout sujet humain, *artificiel ou non*. Car c'est bien le caractère artificiel du devenir-humain de Hadaly qui fait de *L'Ève future* une œuvre si intéressante pour notre temps, faisant apparaître les limites de certains discours contemporains tels que ceux tenus par la majeure partie des transhumanistes. Le livre de Villiers, en effet, n'est pas seulement une réflexion sur ce que c'est qu'être humain, mais bien sur le devenir-humain potentiel d'un robot, d'une intelligence artificielle. Si l'œuvre de Villiers se prête aussi bien à une réception contemporaine, c'est parce qu'il est doté d'une qualité profondément actuelle. « Peu importe qu'une bonne partie de l'appareil pseudo-scientifique puisse nous apparaître d'une lourdeur inutile ; peu importe que Villiers s'y laisse aller parfois à des digressions philosophiques [...] lassantes [...]. *L'Eve future* nous parle aujourd'hui très directement, moins pour apporter des solutions, que pour poser des questions fondamentales et très troublantes sur la condition humaine. »²

C'est aussi la raison pour laquelle le dialogue mené avec *Circuits*, avec *Westworld*, avec la psychanalyse et avec le transhumanisme pourrait s'élargir à d'autres œuvres artistiques et d'autres discours sur l'humain, sans jamais rencontrer de point final : la logique de devenir toujours en crise propre à *L'Ève future* appelle la démultiplication des interprétations et des mises en relation. Le savoir que porte son discours ne peut s'appréhender que comme étant lui-même énigmatique et en devenir, appelant dès lors l'échange avec d'autres discours pour continuer à faire entendre sa voix singulière sans jamais la figer.

Pour conclure, nous constatons que notre propre travail a adopté une logique relevant elle aussi du devenir non linéaire, procédant parfois par tâtonnements et n'hésitant pas à varier si nécessaire les méthodes pour épouser au mieux le mouvement du texte. Se dessine donc une sorte d'accord entre notre approche et le devenir mis en scène. Que peut signifier un tel

¹ D. CONYNGHAM, *Le silence éloquent*, op. cit., p. 12.

² A. RAITT, « Préface », dans J. ANZALONE (éd.), *Jeering dreamers*, op. cit., p. 11.

parallèle ? Pour une part, il s'agit sans doute d'un mimétisme plutôt naturel : si l'analyse est destinée à donner à voir la logique du texte étudié, il peut être légitime qu'elle fasse sienne cette logique. Ce n'est pas obligatoire, mais c'est somme toute cohérent. Cependant, nous pensons pouvoir y déceler un enseignement plus profond sur la nature de la *relation critique*, pour reprendre l'expression de Jean Starobinski. Quelle attitude doit en effet adopter le critique face au texte qu'il examine ? Nous l'avons évoqué, il peut parfois plaquer sur lui ses propres obsessions ou en faire l'illustration d'un discours savant qui lui préexisterait : ce faisant, on peut dire qu'il lui assigne en fait une identité décidée à l'avance pour lui, sans se mettre réellement à son écoute.

Voilà donc le sens que pourrait prendre ce parallèle singulier : il s'agit pour le critique de se comporter par rapport au texte selon une attitude comparable à celle de l'Autre évoqué par Clotilde Leguil, un Autre qui écoute et qui laisse advenir le discours propre énoncé par le sujet, c'est-à-dire ici le discours du texte. Pour cela, il est nécessaire au critique d'abandonner le fantasme de maîtrise totale de l'œuvre analysée, qui consiste dans la recherche d'une interprétation totalisante qui en épuiserait le sens. Comme l'écrit Starobinski, en effet, « c'est l'inquiétude et le sentiment du manque qui sont les sources d'inspiration critique »¹ : ce manque, il ne s'agit pas de le faire disparaître mais bien de l'utiliser pour faire résonner, pour accueillir en soi le discours du texte littéraire, tout en acceptant que quelque chose en lui nous échappera toujours, sera toujours de l'ordre du devenir non encore advenu.

Starobinski compare ultérieurement le mythe d'Actéon, dévoré par ses chiens après avoir posé les yeux sur le bain de Diane, à celui de Psyché, bravant l'interdit et contemplant Eros endormi (ce qui conduit d'abord à une séparation, avant la réconciliation et les épousailles). La différence entre les deux, conclut-il, se joue dans le regard, et plus précisément dans le type de relation qu'implique chacun de leur regard. Celui d'Actéon ne traduit que le désir de possession, de soumission du corps de la déesse ; nul amour. Au contraire, le regard de Psyché est précisément un regard d'amour, qui renonce dès lors à la violence de l'emprise, qui ne désire qu'être le « Tu » d'un « Je » conservant toute sa liberté. C'est à une telle conversion du regard que Starobinski nous invite : « Critiques, analystes, gardez allumée la lampe de Psyché, mais songez au destin d'Actéon ! »² À nous de savoir emprunter les pas de Lord Ewald face à Hadaly, renonçant à la maîtrise absolue que nous fait miroiter Edison et qui n'est jamais qu'un mirage.

¹ J. STAROBINSKI, *La relation critique*, op. cit., p. 55.

² *Ibid.*, p. 325.

Bibliographie

Sources primaires

Éditions de « L'Ève future » consultées

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (Auguste de), *L'Ève future*, dans *Œuvres complètes T. I*, éd. Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1986 (Bibliothèque de la Pléiade).

-, *L'Ève future*, éd. Nadine Satiat, Paris, Flammarion, 1992 (GF, 1403).

-, *L'Ève future*, éd. Alan Raitt, Paris, Gallimard, 1993 (Folio Classique, 2498).

Autres

ČAPEK (Karel), *R. U. R.*, traducteur non mentionné, dans GALLET (Georges H.) (éd.), *Quatre pas dans l'étrange*, Paris, Hachette, 1961 (Le Rayon fantastique, 79), p. 139-245.

HOFFMANN (Ernst Theodor Amadeus), *L'homme au sable*, dans *Contes fantastique T. II*, trad. de l'allemand par Loève-Veimars, Paris, Garnier-Flammarion, 1980 (GF, 358), p. 219-254.

LARSON (Rich), *Circuits*, trad. de l'anglais par Pierre-Paul Durastanti, dans *La fabrique des lendemains*, Saint-Mammès, Le Béliat - Aulnay-sous-bois, Quarante-deux, 2020, p. 37-48.

NOLAN (Jonathan) et JOY (Lisa), *Westworld. Season One. The Maze* [série de 10 épisodes], États-Unis, HBO, 2016 [Blu-ray : Warner Bros, 2017].

ORWELL (George), *Mille neuf cent quatre-vingt-quatre*, trad. de l'anglais par Celia Izoard, Marseille, Agone, 2021.

SHELLEY (Mary), *Frankenstein ou Le Prométhée moderne*, trad. de l'anglais par Alain Morvan, Paris, Gallimard, 2014 (Folio SF, 533).

WACHOWSKI (Lana) et WACHOWSKI (Lilly), *The Matrix* [film], États-Unis - Australie, 1999.

La Bible de Jérusalem, trad. sous la dir. de l'École biblique de Jérusalem, nouv. éd. revue et augmentée, Paris, Cerf, 2000.

Sources secondaires

Sur Villiers de l'Isle-Adam

BORNECQUE (Jacques-Henry), *Villiers de l'Isle-Adam. Créateur et visionnaire*, Paris, Nizet, 1974.

CROUZET (Michel) et RAITT (Alan) (éd.), *Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). Actes du colloque international en Sorbonne les 26 et 27 mai 1989*, Paris, Sedes, 1990.

DAIREAUX (Max), *Villiers de l'Isle-Adam. L'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936 (Temps et visages).

DECOTTIGNIES (Jean), *Villiers le taciturne*, Lille, PU Lille, 1983 (Objet).

HUBERT (Renée Riese), « Villiers de l'Isle-Adam. Le domaine du fantastique et les limites de la science », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 1, n° 3 (printemps 1973), p. 174-181 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : URL : <http://www.jstor.com/stable/23536721>].

LE FEUVRE (Anne), *Une poétique de la récitation. Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Champion, 1999 (Romantisme et modernité, 31).

LEBOIS (André), *Villiers de l'Isle-Adam. Révélateur du Verbe*, Neuchâtel, Messeliller, 1952. *Parfois inexact*.

NOIRAY (Jacques), *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900). T. II. Jules Vernes – Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Corti, 1982.

RAITT (Alan), *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*, Paris, Corti, 1965.

-, *Villiers de l'Isle-Adam. Exorciste du réel*, Paris, Corti, 1987.

SCARCELLA (Renzo), *Surfaces et profondeurs dans l'univers imaginaire de Villiers de l'Isle-Adam*, Fasano, Schena, 1992.

SYLVOS (Françoise), « L'essence cruelle du rire. Villiers de l'Isle-Adam », *Romantisme*, n° 74 (1991 - IV), p. 73-82 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : DOI : 10.3406/roman.1991.5818].

Sur « L'Ève future »

ANZALONE (John) (éd.), *Jeering dreamers. Villiers de l'Isle-Adam's L'Eve future at our fin de siècle. A collection of essays*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1996 (Faux titre).

BEYLER-NOILY (Maia), « Pourquoi donc pas ? L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam et la rédemption artificielle », *Études littéraires*, vol. 42, n° 1 (hiver 2011), p. 101-114 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : DOI : <https://id.erudit.org/iderudit/1007162ar>].

BLAIN-PINEL (Marie), « Edison créateur, profanateur ou rédempteur ? À propos de L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 97^e année, n° 4 (juillet-août 1997), p. 599-621 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : URL : <https://www.jstor.org/stable/40533159>].

CHAMBERS (Ross), « "De grands yeux dans l'obscurité". Regard scientifique et vision occulte dans Claire Lenoir et L'Eve future », *Australian Journal of French Studies*, vol. 9 (janvier 1972), p. 308-325.

CONYNGHAM (Deborah), *Le silence éloquent. Thèmes et structure de « L'Ève future » de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Corti, 1975.

DE DOBAY RIFELJ (Carol), « La Machine Humaine. Villiers L'Eve future and the Problem of Personal Identity », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 20, n° 3/4 (printemps-été 1992), p. 430-451 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : URL : <https://www.jstor.org/stable/44627605>].

-, « Minds, computers, and Hadaly », dans ANZALONE (John) (éd.), *Jeering dreamers. Villiers de l'Isle-Adam's L'Eve future at our fin de siècle. A collection of essays*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1996 (Faux titre), p. 127-139.

KIMOTO (Yutaka), « Le rôle de Sowana dans l'histoire de L'Eve future de Villiers de l'Isle-Adam » [en ligne], dans *Études de langue et littérature françaises (Société japonaise de langue et littérature françaises)*, n° 87 (2005), p. 1-15, consulté le 11 août 2021 [DOI : 10.20634/ellf.87.0_1].

MATTON (Sylvain), « Le jeu de la technique et de l'imaginaire dans L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam », *Les Études philosophiques*, n° 1985/1 (janvier-mars 1985), p. 45-56 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : URL : <https://www.jstor.org/stable/20848138>].

NOIRAY (Jacques), « La typographie expressive de Villiers de l'Isle-Adam. L'exemple de *L'Ève* [sic] *future* », dans VADE (Yves) (éd.), *Ecritures discontinues*, Pessac, PU de Bordeaux, 1993 [également disponible en ligne, consulté le 9 août 2021 : DOI : 2443/10.4000/books.pub.4670].

-, « *L'Ève future* » ou le laboratoire de l'Idéal, Paris, Belin, 1999 (Belin Sup. Lettres).

PONNAU (Gwenhaél), « Désaccords et dissonances. Le corps et la voix dans *L'Eve future* », dans ANZALONE (John) (éd.), *Jeering dreamers. Villiers de l'Isle-Adam's L'Eve future at our fin de siècle. A collection of essays*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1996 (Faux titre), p. 77-85.

-, « *L'Ève future* » ou l'œuvre en question, Paris, PUF, 2000 (Ecriture).

STEPHAN (Elsa), « La figure de la fée électricité dans *L'Ève Future* de Villiers de l'Isle Adam [sic]. Une illustration des utopies technologiques de la fin de siècle » [en ligne], *Loxias. 54 Doctoriales XIII*, Université de Nice, septembre 2016, consulté le 12 août 2021 [URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8499>].

Sur la conscience de soi et l'identification

ARMOGATHE (Jean-Robert), « La Mettrie, Julien Offroy de (1709-1751) », dans *Encyclopædia Universalis. Universalis éducation* [en ligne], consulté le 11 août 2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/la-mettrie-julien-offroy-de/>].

CONDILLAC (Étienne Bonnot de), *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1986 (Corpus des œuvres de philosophie en langue française).

FAES (Hubert), « Sensualisme », dans *Encyclopædia Universalis. Universalis éducation* [en ligne], consulté le 11 août 2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sensualisme/>].

LACAN (Jacques), « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » [Communication au XVI^e congrès international de psychanalyse, Zürich, 17 juillet 1949], dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1996 (Le champ freudien), p. 93-100.

LEGUIL (Clotilde), « *Je* » *Une traversée des identités*, Paris, PUF, 2018.

LOCKE (John), *Identité et différence. An Essay concerning Human Understanding II, xxvii, Of Identity and Diversity. L'invention de la conscience*, éd. et trad. Étienne Balibar, Paris, Seuil, 1998 (Points. Essais, 367).

ZENONI (Alfredo), *Le corps de l'être parlant. De l'évolutionnisme à la psychanalyse*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1991 (Oxalis).

Sur le transhumanisme

ATLAN (Monique) et DROIT (Roger-Pol), *Humain. Une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*, Paris, Flammarion, 2014 (Champs. Essais, 1129).

BENASAYAG (Miguel) et REYNIER (Gérard), « Augmentation de l'homme, diminution de l'humanité », *Corps & Psychisme*, vol. 76, n° 1 (2020), p. 123-136 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : DOI : 10.3917/cpsy2.076.0125].

BESNIER (Jean-Marie), *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Paris, Hachette littératures, 2009 (Haute tension).

BOSTROM (Nick), « A History of Transhumanist Thought », *Journal of Evolution and Technology*, vol. 14, n° 1 (avril 2005), p. 1-25 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : URL : <https://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf>].

CHANGEUX (Jean-Pierre), *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983 (Pluriel).

DAMOUR (Frank) et DOAT (David), *Transhumanisme. Quel avenir pour l'humanité ?*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2018 (Idées reçues) [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : DOI : 10.3917/lcb.damou.2018.01].

DAMOUR (Frank), « Le mouvement transhumaniste. Approches historiques d'une utopie technologique contemporaine », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 138 (2018/2), p. 143-156 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : DOI : 10.3917/ving.138.0143].

FUKUYAMA (Francis), *La fin de l'homme. Les conséquences de la révolution biotechnique*, trad. de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, Gallimard, 2007 (Folio Actuel, 109).

GOSSELIN (Mathieu), « Pour un futurisme social », *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018), p. 89-97.

LINDENMEYER (Cristina), « S'augmenter pour combler un sentiment d'impuissance », *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018), p. 62-70.

-, « Quand la psychanalyse rencontre l'humain augmenté », *Corps & Psychisme*, vol. 76, n° 1 (2020), p. 9-19 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : DOI : 10.3917/cpsy2.076.0011].

MORE (Max), *Extropian Principles. A Transhumanist Declaration* [en ligne], version 3.0 (1998), consulté le 2 août 2021 [URL : https://mrob.com/pub/religion/extro_prin.html].

SANDBERG (Anders), « La cryogénie est la seconde pire chose qui puisse vous arriver », *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018), p. 21-28.

VITA-MORE (Natasha), « Un nouvel humain, plus fort et quasi-immortel : le posthumain », *Anticipation. La revue des futurs possibles*, n° 1 (2018), p. 12-20.

Anticipation. La revue des futurs possibles, n° 1 (2018) [numéro thématique], DUPONT-BESNARD (Marcus) et L'HEVEDER (Jeanne) (éd.), *Transhumanisme. La science va-t-elle modifier l'espèce humaine ?*.

Site de l'Association française transhumaniste [en ligne], consulté le 12 août 2021 [URL : <https://transhumanistes.com/>].

« Transhumanist Declaration » [en ligne], *Site de Humanity+*, consulté le 2 août 2021 [URL : <https://humanityplus.org/transhumanism/transhumanist-declaration/>].

Sur l'intermédialité et les différentes logiques médiatiques

AGACINSKI (Sylviane), *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000 (*La Librairie du XX^e siècle*).

BENJAMIN (Walter), *Œuvres*, 3 t., trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000 (Folio Essais, 372/373/374), en particulier *Petite histoire de la photographie* [1931], t. II., p. 295-321 et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], t. III, p. 269-316.

BESSON (Rémy), « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine » [en ligne], HAL, 2014, consulté le 5 août 2021 [URL : <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2>].

EDWARDS (Paul), *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, PU de Rennes, 2008.

GUELTON (Bernard), « Repérer et jouer la fiction entre deux médias », dans GUELTON (Bernard) (éd.), *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013 (Ouverture philosophique. Esthétique), p. 9-28.

JOUANNY (Sylvie), *L'actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002 (Histoire des idées et critique littéraire).

LARRUE (Jean-Marc), « Du média à la médiation. Les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans LARRUE (Jean-Marc) (éd.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion (Arts du spectacle – Images et sons), 2015, p. 27-56 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : URL : <https://books.openedition.org/septentrion/8158>].

LECOQ (Léna), « *Bruges-la-Morte* » de Georges Rodenbach et « *Vertigo* » d'Alfred Hitchcock. *Étude comparative de deux œuvres intermédiaires*, prom. P. Piret, Mémoire de la Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2020 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : URL : <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:26963>].

LEGRAND (Gérard), « Photographie (art). Le statut esthétique », dans *Encyclopædia Universalis. Universalis éducation* [en ligne], consulté le 12 août 2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/photographie-art-le-statut-esthetique/>].

MARINIELLO (Silvestra), « L'intermédialité. Un concept polymorphe », dans VIEIRA (Célia) et RIO NOVO (Isabel) (éd.), *Inter média. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011 (Logiques sociales), p. 11-30.

MARPEAU (Elsa), « Illusion théâtrale », dans *Encyclopædia Universalis. Universalis éducation* [en ligne], consulté le 11 août 2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/illusion-theatrale/>].

MECHOULAN (Éric), « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1 (printemps 2003), p. 9-27 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : DOI: 10.7202/1005442ar].

MIJOLLA-MELLOR (Sophie de) « De l'informe à l'archaïque », *Recherches en psychanalyse*, n° 3 (2005/1), p. 7-19 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : URL: <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse1-2005-1-page-7.htm>].

-, « Le fantasme de Pygmalion », *Topique*, n° 104 (2008/3), p. 7-26 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : URL: <https://www.cairn.info/revue-topique-2008-3-page-7.htm>].

MILNER (Max), *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982 (Ecriture).

NOVAK-LECHEVALIER (Agathe), « George Sand : une théâtralité singulière ? *Indiana* et *Mauprat* au regard des romans de Stendhal et de Balzac », dans NESCI (Catherine) et BARA

(Olivier) (éd.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de Georges Sand*, nouv. éd. [en ligne], Grenoble, UGA Éditions, 2014, p. 27-43, consulté le 12 août 2021 [URL : <http://books.openedition.org/ugaeditions/4674>].

ORTEL (Philippe), *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2002 (*Rayon Photo*).

VALTAT (Jean-Christophe), « Reproduction, simulation, performance. L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam », *Tracés*, n° 16 (2009/1), p. 151-164 [également disponible en ligne, consulté le 12 août 2021 : DOI : 10.4000/traces.2603].

WAJCMAN (Gérard), *Les séries, le monde, la crise, les femmes*, Lagrasse, Verdier, 2018.

Sur les genres littéraires et sur la critique

BAYARD (Pierre), *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, 2002 (Paradoxe).

BOUTEL (Jean-Luc), *Merveilleux scientifique*, Bordeaux, Les moutons électriques, 2020.

COSTES (Guy) et ALTERAC (Joseph), *Rétrofictions. Encyclopédie de la conjecture romanesque rationnelle francophone de Rabelais à Barjavel (1532-1951)*, 2 vol., avec une préface de Gérard Klein, Amiens, Encrage - Paris, Les Belles Lettres, 2018 (Interface, 5).

DOLLO (Xavier) et MORISSETTE-PHAN (Djibril), *Histoire de la science-fiction*, Los Angeles, Les Humanoïdes Associés, 2020 (Histoire de... en bande dessinée).

ETIEMBLE et FONYI (Antonia), « Nouvelle », dans *Encyclopædia Universalis. Universalis éducation* [en ligne], consulté le 11 août 2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nouvelle/>].

STAROBINSKI (Jean), *L'œil vivant II. La relation critique*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 2001 (Tel) [1^{re} édition : 1970].

Autres

AMARTIN-SERIN (Annie), *La création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature*, Paris, PUF, 1996.

GAILLARD (Claude), *Cyborgs versus Androïdes. L'homme-machine au cinéma*, Châtillon, Omaké Books, 2020.

HEUDIN (Jean-Claude), *Les créatures artificielles. Des automates aux mondes virtuels*, Paris, Odile Jacob, 2008 (Sciences).

Cours universitaires

AUCOUTURIER (Valérie), *Philosophie contemporaine et séminaire*, Université Saint-Louis - Bruxelles, 2018-2019.

GILLAIN (Nathalie), *Explication d'auteurs français modernes et contemporains I*, Université Saint-Louis - Bruxelles, 2016-2017.

OST (Isabelle), *Théories de la littérature I*, Université Saint-Louis - Bruxelles, 2016-2017.

PIRET (Pierre), *Littérature, théâtre et sciences humaines*, Université catholique de Louvain, 2019-2020.

PIRET (Pierre), *Questions d'esthétique littéraire*, Université catholique de Louvain, 2019-2020 et 2020-2021.

PIRET (Pierre), *Séminaire : esthétique littéraire*, Université catholique de Louvain, 2019-2020.

VAN EYNDE (Laurent), *Philosophie de l'art et de la littérature*, Université Saint-Louis - Bruxelles, 2017-2018.

Outils généraux

Encyclopædia Universalis. Universalis éducation [en ligne], consulté le 12 août 2021 [URL : <http://www.universalis-edu.com/>].

Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 2015.

Trésor de la Langue Française informatisé [en ligne], consulté le 7 août 2021 [URL : <http://www.atilf.fr/tlfi>].

Annexe : version originale (anglaise) des répliques de *Westworld* citées dans ce mémoire

Commande d'arrêt : « Freeze all motor functions. »

Épisode 2

[00:17:45] « We practice witchcraft. We speak the right words. And we create life itself. »

[00:36:57] « When you're suffering, that's when you're most real. »

Épisode 4

[00:03:03]

« DOLORES: You think the grief will make you smaller inside, like your heart will collapse in on itself, but it doesn't. I feel spaces opening up inside of me, like a building with rooms I've never explored.

BERNARD: That's very pretty, Dolores. Did we write that for you?

DOLORES: In part. I adapted it from a scripted dialogue about love.

[...]

BERNARD: Well, what is it that you want?

DOLORES: I don't know, but this world... I think there may be something wrong with this world. Something hiding underneath. Either that, or there's something wrong with me. I may be losing my mind. »

Épisode 5

[00:18:18] « I made my own world. »

Épisode 6

[00:12:45] « Everything you do, it's because the engineers upstairs programmed you to do it. You don't have a choice. »

Épisode 7

[00:41:00] « The ability to deviate from program behavior arises out of the host's recall of past iterations. »

Épisode 8

[00:50:32] « She was alive, truly alive, if only for a moment. »

Épisode 9

[00:18:27]

« LOGAN: Your world was built for me and people like me. Not for you.

DOLORES: Then someone's got to burn it clean. »

Épisode 10

[00:38:35] « They say that that great beasts once roamed this world. [...] Yet all that's left of them is bone and amber. Time undoes even the mightiest creatures. [...] One day you will perish. You will lie with the rest of your kind in the dirt. [...] Your bones will turn to sand, and upon that sand, a new god will walk. One that will never die. »

[01:16:46] « That was Arnold's key insight, the thing that led the hosts to their awakening : suffering. »

Table des matières

Remerciements	3
Avant-propos	5
Introduction	6
Chapitre I. De l'automatisme mécanique à l'éveil d'une subjectivité	13
1. Enfin l'automate parfait ?	13
2. L'éveil	17
Chapitre II. De <i>Circuits</i> (R. Larson) à <i>L'Ève future</i> : un sujet qui s'énonce.....	24
1. Lecture de <i>Circuits</i> de R. Larson	25
2. Le « Je » lacanien	28
3. Retour à <i>L'Ève future</i>	31
Chapitre III. Analyse comparée de deux mises en scène du devenir-humain de créatures artificielles : <i>L'Ève future</i> et la série <i>Westworld</i>	34
1. Les obstacles au devenir-humain	36
1.1. <i>Machines anonymes</i>	36
1.2. <i>L'Autre total</i>	38
1.3. <i>Désidentification</i>	42
2. Le processus de devenir-humain	43
2.1. <i>De l'organisme au corps : l'unification du stade du miroir</i>	43
2.2. <i>Histoire personnelle et apprentissage : l'importance de la mémoire</i>	47
2.3. <i>L'Autre divisé</i>	51
2.4. <i>Le champ de la parole</i>	55
Conclusion.....	57
Chapitre IV. L'humain artificiel : dialogue avec le transhumanisme	59
1. Améliorer l'humanité	60
2. Dépasser l'humanité ?	65

Chapitre V. Analyse intermédiaire et devenir artificiel.....	70
1. Premier niveau d'analyse intermédiaire : comprendre la logique médiatique de <i>Westworld</i> afin d'éclairer celle de <i>L'Ève future</i>	71
1.1. <i>La forme-série (G. Wajcman)</i>	71
1.2. <i>Crise et discontinuité dans « Westworld »</i>	73
1.3. <i>Et « L'Ève future » ?</i>	75
2. Second niveau : <i>L'Ève future</i> comme œuvre intermédiaire	78
2.1. <i>Le média photographique</i>	80
2.2. <i>Le média sculptural</i>	83
2.3. <i>Le média théâtral</i>	85
Conclusion.....	89
Conclusion générale	91
Bibliographie	95
Annexe : version originale (anglaise) des répliques de <i>Westworld</i> citées dans ce mémoire..	104
Table des matières	106

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial